VOL. XXXVI DÉCEMBRE 1954

REVUE DE MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

MARC PINCHERLE : *In memoriam* Georges de SAINT-FOIX.

GEORGES DE SAINT-FOIX : Considérations nouvelles sur quelques caractères ou éléments de l'Art Italien.

NORBERT DUFOURCQ : Notes sur les RICHARD, musiciens français du XVIIe siècle.

JEAN BOYER : Sur les relations de BEETHOVEN avec CHERUBINI.

FÉLIX RAUGEL : Georg MUFFAT en Alsace.

FÉLIX RAUGEL : Les véritables auteurs d'œuvres religieuses attribuées à MOZART.

SIMONE WALLON : Un manuscrit d'Ambrosius BEBER à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET Cie

2 *bis* Rue Vivienne (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIIIe

---

Président-Fondateur : Lionel DE LA LAURENCIE (1861-1933).
Président : M. Marc PINCHERLE.
Vice-Présidents : MM. Félix RAUGEL et André SCHAEFFNER.
Secrétaire général : M. André VERCHALY.
Trésorier : M. André MEYER.
Secrétaire-adjointe : Mlle Madeleine GARROS.
Trésorier-adjoint : M. Jacques PERRODY.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 1.000 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 1.500 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 20.000 francs une fois versés pour les membres donateurs (30.000 pour ceux qui résident à l'étranger).

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIIIe) ; ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie

2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

Prix du présent numéro : **700** fr. — Étranger : **1.000** fr.
Abonnement (un an) France : **1.200** fr. — Étranger **1.700** fr.

IN MEMORIAM

GEORGES DE SAINT-FOIX

La mort de Georges de Saint-Foix, survenue au printemps dernier, a été vivement ressentie, non seulement par ses compatriotes, mais par les nombreux musiciens, en tous pays, pour qui son nom est à jamais lié à celui de Mozart, qu'il a tant contribué à faire mieux connaître et aimer. Elle ne pouvait surprendre ceux de ses amis qui, depuis trois ou quatre ans, voyaient sa santé s'altérer de plus en plus gravement. Il ne quittait plus guère sa résidence d'Aix-en-Provence, où je l'avais vu au début de mars, physiquement affaibli, mais toujours aussi ardent au travail, aussi curieux de ce qui intéressait la recherche musicologique, et tout spécialement la vie de notre Société, dont il avait été l'un des fondateurs, et qu'il avait présidée par deux fois. Il poursuivait, bien que la tâche lui fût rendue difficile par l'éloignement des bibliothèques spécialisées, la composition d'un ouvrage qui se serait intitulé *L'Age d'or de la musique italienne*. Nous devons à la Comtesse de Saint-Foix de pouvoir en imprimer ci-après un chapitre, et notre revue en publiera d'autres, de ceux dont il avait terminé une première rédaction, et qui donneront quelque idée de ce qu'eût été le livre, une fois parachevé. On y retrouvera cette faculté d'enthousiasme qui était, avec une bienveillance foncière, un des traits dominants de son caractère, demeuré intact jusqu'à l'extrême limite de sa vie consciente, jusque dans ses dernières paroles, que Mme de Saint-Foix a bien voulu me rapporter.

A bout de forces, il venait de sommeiller un peu, au début d'une après-midi radieuse. A son réveil, on ouvrit toute grande sa fenêtre, pour qu'il pût profiter de l'air et du soleil. Il regarda le carré de ciel qui se découpait devant lui avec un sourire extasié et murmura : « C'est merveilleux ! ». Puis il sombra dans le coma d'où il devait sortir après quatre jours, le mercredi 26 mai, pour l'évasion définitive.

Sa longue carrière, si bien remplie, avait été d'une remarquable unité. Marie-Olivier-Georges Poulain, comte de Saint-Foix, était né à Paris le 2 mars 1874. Ses études avaient d'abord été orientées vers le droit, où il poussa jusqu'au diplôme de licence, tout en s'occupant activement de musique. Il s'était inscrit à la Schola Cantorum, pour la théorie musicale et le violon ; il y obtint en 1906 le diplôme de fin d'études de violon, avec la mention « très bien ». Mais déjà s'était produit un événement qui devait décider de son avenir : la rencontre avec Théodore de Wyzewa. Mon éminent confrère Adolphe Boschot m'en a récemment rappelé les circonstances exactes : « Dans mon souvenir, je revois encore un grand jeune homme blond, d'allure fort distinguée, m'abordant à un concert de la Schola. Je venais de fonder, en 1901, la *Société Mozart*, avec mon ami Teodor de Wyzewa. J'avais fait imprimer une modeste petite affiche, avec une branche de gui. Saint-Foix, déjà mozartien de cœur, l'avait vue, et il venait à nous. Ce fut le germe de la collaboration Wyzewa-Saint-Foix. Vous connaissez son résultat, qui honore la musicologie française. Inutile de vous dire que nos affectueuses relations reçurent toujours un reflet de la lumière de Mozart ».

De son côté, Wyzewa, dans l'*Introduction* aux deux premiers volumes du *Mozart* écrits en collaboration avec G. de Saint-Foix et publiés en 1912, a dit ce qu'avait été cette collaboration : « *Elle a commencé il y a plus de dix ans, dès le jour où, ayant moi-même le cœur tout rempli de l'œuvre et du génie du maître de Salzbourg, j'ai rencontré un « mozartien » à qui ce génie et cette œuvre étaient aussi familiers, plus familiers, qu'à moi. Sur-le-champ, nous avons projeté de mettre en commun notre double connaissance de la vie artistique de Mozart, et puis de travailler ensemble à la compléter et à l'approfondir, sans autre ambition que de servir humblement la chère mémoire du maître. Ensemble nous avons fait les voyages, les recherches nécessaires pour reconstituer exactement l'image de chacune des périodes de la carrière de Mozart ; ensemble nous avons patiemment interrogé chacune des compositions de Mozart lui-même, leur demandant le secret de leur origine et de la place qu'elles avaient tenue dans la formation du génie de leur auteur, tandis que, d'autre part, nous explorions toute la production musicale des contemporains de celui-ci, en essayant de nous représenter l'impression qu'elle avait pu faire sur une jeune âme toujours passionnément curieuse d'un nouvel idéal et de chemins nouveaux* »... L'*Avertissement* qui suit précise la méthode employée, qui consistait, ayant distingué dans la vie artistique de Mozart des périodes d'inégale longueur « *correspondant soit à des change-*

ments importants dans sa manière, soit à des phases distinctes de son évolution intérieur », à reconstituer, pour chacune de ces périodes, son histoire générale « *dans des façons de récits ou de tableaux dont la réunion aurait de quoi offrir vraiment au lecteur une vue complète de la carrière de Mozart* », puis, « *prenant séparément chacune des œuvres composées durant les diverses périodes* », à essayer « *d'en fixer la date précise et d'en dégager tout ce que ces œuvres, grandes ou petites, contenaient de renseignements sur l'inspiration et le style du maître à cette date, comme aussi sur les différents modèles dont ces œuvres attestaient l'imitation, ou tout au moins l'influence* ».

Il n'y a pas lieu de s'attarder ici sur cet ouvrage maintenant classique, dont G. de Saint-Foix poursuivit seul la composition après la mort de Th. de Wyzewa, publiant les trois derniers volumes respectivement en 1936, 1939 et 1946.

Avec le même collaborateur, il avait donné au bulletin de la Société Internationale de musicologie *(Zeitschrift der I. M. G.)*, en 1908 *Un maître inconnu de Mozart* (Schobert), en 1909, *Les premiers concertos de Mozart.*

Avec Lionel de la Laurencie, il a écrit, pour l'*Année musicale* (1911) une *Contribution à l'histoire de la symphonie française* qui est, en fait, sous ce titre d'une trompeuse modestie, un travail de haute érudition, et de haute justice, qui remettait en cause toute les théories jusqu'alors admises sur les premiers développements de la symphonie. Il serait bien tentant d'essayer de rappeler, à ce propos ce qu'a été la longue amitié de La Laurencie et de Saint-Foix, si différents d'aspect physique et de caractère, mais également passionnés pour la recherche musicologique, également désintéressés et loyaux dans cette recherche. Des séances de « laboratoire » se tenaient, soit chez l'un, soit chez l'autre, auxquelles nous étions conviés, avec Raugel, Borrel, par de courts billets où je relis, mélancoliquement, la promesse de déchiffrages d'inédits : car cette musicologie était vivante, et il n'est pas un texte que G. de Saint-Foix n'ait parcouru au clavier, ou l'archet en main.

En dehors de ces collaborations, G. de Saint-Foix a écrit les trois derniers volumes du *Mozart* commencé avec Th. de Wyzewa, un *Boccherini* basé sur celui de L. Picquot, mais considérablement augmenté et retouché (1930), un substantiel petit livre sur *Les Symphonies de Mozart* (1932), et de nombreuses études, dont la bibliographie reste à établir, dans diverses revues et publications collectives : le *Ménestrel*, la *Revue musicale*, le *Bulletin de la Société Union musicologique* (La Haye), la *Revue de musicologie*, le Recueil trimestriel de l'I. M. G., la *Rivista musicale italiana*, le *Gluck*

Jarhbuch (1913), l'*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, la *Cyclopaedia of chamber music* de W. Cobbett, *La Musique, des origines à nos jours*, éditée par N. Dufourcq, etc... La plupart de ces études sont axées sur la musique instrumentale au XVIIIe siècle, et plus spécialement les débuts de la symphonie (Sammartini, Boccherini) et les débuts de l'école française du pianoforte.

On lui doit aussi la remise au jour, dans la Ire série des Publications de la Société française de musicologie, d'un volume d'*Œuvres inédites de Beethoven* (1926).

Il était membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, de l'Académie Sainte-Cécile de Rome, Docteur « Honoris causa » de l'Université d'Edimbourg. Le gouvernement autrichien l'avait décoré de la médaille « Pour le mérite », et le Mozarteum de Salzbourg lui avait décerné, en 1937, sa médaille d'argent, en 1949 la médaille d'or « accompagnée, m'écrivait-il, d'inscriptions flatteuses et d'une bien touchante déclaration sur le poids du joyau : il ne s'agit que d'une mince couche d'or, l'Hôtel des Monnaies n'autorisant pas, à l'heure actuelle, de plus pesante gratification... »

Il attachait grand prix à son titre de membre de l'Académie d'Aix-en-Provence. Son mariage avec Fernande d'Isoard de Chénerilles, d'une très ancienne famille provençale, l'avait amené à faire des séjours de plus en plus fréquents dans une région bien faite pour retenir ce fervent de culture méditerranéenne. Bloqué à Aix par les circonstances de guerre, il résidait depuis lors presque en permanence dans l'imposante demeure, un peu austère d'aspect, mais si accueillante, de la rue Matheron, où il a terminé ses jours.

Il avait aidé de son expérience les débuts du Festival d'Aix et c'est à lui, pour une bonne part, que l'œuvre dramatique de Mozart doit d'y avoir pris la place et le relief que l'on sait. Mais il portait aussi un très vigilant intérêt aux musiciens de sa province d'adoption. Lors de notre dernière recontre il se préoccupait de rééditer des manuscrits, conservés aux archives de la cathédrale Saint-Sauveur, de compositeurs aixois des XVIIe et XVIIIe siècles, Campra, Guillaume Poitevin, Jean Gilles...

Puisse son projet être repris ! Mieux que par des consécrations officielles, dont il n'avait cure — et qui viendraient bien tard — on honorera sa mémoire en continuant le sillon qu'il avait creusé et en vouant à cette tâche la passion lucide et persévérante qu'il apportait à toute chose.

Marc PINCHERLE.

CONSIDÉRATIONS NOUVELLES
SUR
QUELQUES CARACTÈRES OU ÉLÉMENTS DE L'ART ITALIEN

L'UN des esprits les plus délicats de notre temps — Pierre de Nolhac — particulièrement épris de l'Italie, et pourrait-on dire, de l'art de presque tous les Italiens, regrettait que la plupart des Français le méconnussent. Transposant ici cette donnée sur le plan de la musique, ne pourrions-nous pas exprimer la même pensée ? Y aurait-il donc véritablement, au dedans de nous, quelque chose d'à peu près irréductible, qui s'opposerait toujours à une appréciation plus libre et plus large de cet art, pourtant si proche, à tant d'égards, de nos tendances ? Certes, l'idée est très loin de nous de vouloir ici ressusciter d'antiques querelles, d'ailleurs périmées aujourd'hui, ou bien de chercher à tracer de ces « parallèles » dont la mode est désormais justement oubliée. Nous allons essayer, plutôt, de parcourir d'un regard large et libre le domaine de l'italianité musicale, au moment où s'ouvre ce que l'on a coutume d'appeler « l'âge d'or » de son art, — c'est-à-dire la période qui s'étend (environ) du milieu du XVIIe, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle et qui vaudra, dans toute l'Europe, une primauté incontestée à l'Italie.

Tout d'abord, il me semble que, mises à part certaines manifestations remarquablement intéressantes [1], nous vivons dans la plus complète ignorance de cet art, de son lustre, et de sa gloire. Seuls certains amateurs, certains *dilettanti* ont su, tel un Stendhal, — en goûter le charme et les attraits. Mais, qu'on le veuille

---

1. Celles qui ont lieu dans notre pays, aussi bien qu'à l'étranger, par les soins de la Société dite *Ars rediviva* et dont le retentissement est profond.

ou non, cet art ne trouve plus aujourd'hui, dans les sphères cultivées, qu'une audience plutôt restreinte, soit parce que la réputation de son antique grandeur n'est pas venue jusqu'à nous, soit parce que des données nouvelles ont achevé de le reléguer dans l'oubli. Il y a plus : une certaine réputation de mauvais goût, de négligence, ou de manque de réflexion, de virtuosisme envahissant a atteint, disons-le, jusqu'aux plus belles productions du *settecento* italien.

Que reprochons-nous donc, pour parler clairement, à cet art contemporain du style dit « baroque », dont il est très évidemment issu vers le milieu du XVIIe, pour nous donner ses plus belles fleurs au XVIIIe ? Est-ce, d'une façon générale, la pauvreté de la substance musicale ou, au contraire, l'abus de la richesse ornementale ? Ne s'agirait-il pas, surtout, du culte trop constant des Italiens pour les effets purement vocaux, ou d'une certaine tendance à l'exagération, dans l'expression des sentiments ? Celles-ci engendrant, peut-être, quelque prolixité, d'où, alors, pour nous, désordre et confusion... Sont-ce bien là ses défauts les plus sensibles à notre entendement ? Il y avait aussi, en plus, chez les chanteurs d'outre-monts, une telle facilité d'improvisation qu'elle nous éloigne souvent beaucoup de la lettre d'un texte, ce qui offre de quoi surprendre nos esprits plus réfléchis : reconnaissons d'ailleurs que ce don naturel demeure inimitable, ainsi qu'il en est généralement de toute faculté d'improvisation. Celle-ci, pour nous, revêt presque toujours un caractère intempestif, qui nous trouble à un double point de vue : d'abord, toute interprétation fidèle d'un rôle tragique ou comique, nous semble chose devenue à peu près impossible, puisque les acteurs italiens en donnent, chaque fois qu'ils ont à l'interpréter, des versions différentes ; d'autre part, l'intervention d'une fantaisie tout à fait libre, au cours d'une scène théâtrale, ou d'un morceau musical, a quelque chose qui nous demeure quelque peu étranger, pour ne point dire même qu'elle choque notre sentiment de respect et notre désir d'immutabilité, surtout lorsqu'il s'agit des œuvres du passé. C'est ici que la création spontanée de l'interprète fait aussitôt songer à tout ce qui a produit et autorisé la *commedia dell' arte*.

Les Italiens, d'ailleurs, ont parfaitement distingué dans la virtuosité vocale ce qui appartient proprement au style brillant, et d'autre part, ce qui marque le caractère du style qu'ils nomment « osservato ». Tel chanteur est spécialisé dans le pur objet de l'expression musicale, il a une manière toute personnelle d'interpréter le mouvement lent, l'*Adagio*, la cantilène gonflée de tendresse,

de regret et d'espoir... Tel autre se cantonne dans l'art de la cadence libre où brille, jusqu'à en faire perdre le sens commun à tout l'auditoire, la virtuosité quasi illimitée d'un Farinelli. Mais ce n'était probablement pas là le seul don de ce castrat, instruit et unique, puisque son chant était seul capable, paraît-il, de calmer la folle désespérance d'âme du souverain espagnol ! Le pouvoir exercé alors par la réunion d'aussi prodigieuses cordes vocales, ne connaît, pour ainsi dire, pas de bornes : mais, nous ne pouvons plus guère concevoir aujourd'hui l'effet réalisé par l'audition de l'un ou l'autre de ces virtuoses du gosier. Certes, plus près de nous, nous avons personnellement connu l'opinion de maint auditeur parisien qui s'était pâmé aux soirées du théâtre italien, alors que triomphaient Rossini ou Donizetti, interprétés par un Rubini ou un Tamburini... Mais l'on peut se demander si les abus auxquels se livraient ces fameux chanteurs ou cantatrices du siècle dernier — abus qui, à notre sens, devaient surtout donner, à une représentation d'opéra italien, l'apparence d'un concert vocal, où brillent d'inimitables virtuoses — l'on peut se demander si, disons-nous, ces abus existaient déjà, entraînant autrefois les mêmes conséquences et peut-être les mêmes dommages pour l'art dramatique à l'époque, par exemple, où brillait un Farinelli, c'est-à-dire plus de cent ans avant que se lève l'astre d'un Rossini. Question assurément difficile, et qu'une connaissance approximative de l'art des XVIIe et XVIIIe siècles ne peut suffire à résoudre.

L'Italie du XVIIe et XVIIIe siècle considère, avant tout, la beauté de son art vocal comme *une chose en soi*, et qui pouvait et devait se manifester à l'occasion de toute réunion proprement musicale, soit au théâtre, au Concert, et même à l'Église. Il est par trop facile de condamner, sans le connaître, tout ce que cet art a produit dans le domaine de la virtuosité vocale, aussi bien au grand opéra que dans le genre bouffe, dans l'air de concert aussi bien que dans celui, plus sobre, de l'oratorio. Tout ce qu'il y a de factice ou de ridicule dans cet empire du chanteur devenu tout puissant, tout ce que réclame contre son omnipotence la simple vérité dramatique, tout cela a été copieusement mis en avant : mais on ne s'est guère avisé de rechercher en quoi précisément consiste l'essence de cet art, quel est le véritable fondement du style dit « baroque » qui devait conquérir le monde de l'art, et donner en Europe la primauté au style vocal italien.

Les problèmes que soulève, à cet égard, l'étude approfondie de l'œuvre de Mozart nous ont depuis longtemps permis de mûrir nos réflexions, et d'explorer un assez grand nombre de séjours

inconnus de l'immense royaume musical de l'Italie du XVIIIe siècle. Nous avons rapporté de nos longs et très divers voyages une impression que nous jugeons non seulement constante, mais aussi prépondérante qu'il est possible sur l'ensemble de cet art vocal italien : il offre un caractère avant tout *instrumental*. Cet art, en dernière analyse, est peut-être plutôt fait pour le concert que pour la scène : qu'est donc l'air d'opera seria sinon une véritable sonate vocale ? Plus l'aphorisme des paroles s'étale, indépendant de toute action, ou même de tout sentiment défini, plus la musique de toute la première partie de l'air, plus ou moins enrichie de virtuosité, fait songer à celle d'un premier morceau de sonate, dont le sens instrumental s'affirmera, d'une manière encore plus nette, lors de l'inévitable *Da Capo*. Nous faisons abstraction de la partie intermédiaire, destinée plutôt à l'expression des sentiments qu'à toute manifestation de virtuosité ; et, même lorsque ce mode invariable sera abandonné pour adopter, après 1770 environ, des formes plus souples et moins figées, le caractère instrumental du chant demeurera toujours. L' « habit » instrumental se mesure à la taille, à la complexion, aux moyens vocaux du *primo uomo*, ou de la *prima donna* ; s'il s'agit du *secondo uomo*, ou de la *seconda donna*, l'air répondra aussi d'une façon parfois plus schématique, à leurs moyens vocaux. Mais il conservera sa forme instrumentale. Que notre examen porte sur l'œuvre d'un grand maître de la musique ou sur celle d'un auteur de troisième ordre, notre conclusion au point de vue formel demeurera exactement la même.

Combien avons-nous feuilleté, non seulement d'œuvres autrefois célèbres, mais de partitions, d'usage pourrions-nous dire courant, dont le succès ou l'insuccès n'est dû qu'aux circonstances ! Combien nombreuses, d'ailleurs, ces œuvres qui n'étaient destinées qu'à faire les frais d'une saison, ou même de la semaine du Carnaval ! L'extraordinaire facilité des compositeurs italiens, l'aisance de leur « métier », la brièveté des délais impartis, les engageaient à mettre sur pied ou, plutôt, sur les pupitres de l'orchestre, la version musicale d'une tragédie lyrique ou d'une comédie bouffe, dans l'espace de quelques semaines : nul doute que le sort d'une telle œuvre, souvent bâclée, fût d'être bientôt vouée à l'oubli.

Mais, quel que soit le nombre des partitions que nous avons parcourues, qu'elles émanent un grand compositeur ou d'un musicien beaucoup plus modeste, ou même obscur, nous devons reconnaître que, parmi le long défilé des airs constituant toute la substance de l'*opera seria*, il nous a été à peu près généralement

impossible de ne pas y découvrir, chaque fois, un ou deux airs traduisant au moins avec une expression chaleureuse et inspirée, la situation dramatique. Et nous dirons même que si chaque allusion, très banale, au murmure de la mer, par exemple, ou bien à sa fureur, fait inévitablement surgir le style imitatif, chaque trouble exprimé dans l'expression des sentiments trouve, aussi promptement son reflet musical dans la ligne mélodique : celle-ci se modèle avec une incroyable souplesse aux menues inflexions du langage. Pour peu qu'elle soit destinée à des chanteurs ou chanteuses exercés, on sent que cette ligne devait posséder, aussitôt née, les caractères de la plus complète vocalité. Nous avons dit qu'elle sacrifie tout naturellement à la mode d'une ornementation, ou plus généralement, d'une vocalisation que nous nous étonnons volontiers aujourd'hui de voir sortir d'un gosier humain, et non pas de quelque instrument auquel elle nous paraît avoir été primitivement destinée : mais, lorsqu'on a constaté que les plus célèbres castrats, de même que les cantatrices de la plus illustre réputation se soumettaient, pendant de longues années, à des exercices immuables, capables de donner à leurs cordes vocales une technique toute instrumentale, on ne peut plus trop s'étonner des prouesses que rapportent les auditeurs d'un Farinelli, d'un Carestini, ou Gabrielli ! Et qui pourrait affirmer, par ailleurs, qu'ils n'en avaient pas fait un moyen d'expression ?

On ne peut même plus s'en étonner du tout, lorsqu'on a pris la peine de jeter un coup d'œil sur les nombreux exercices musicaux réunis sous le titre de *Solfèges d'Italie* : les exemples fournis par Hasse, Perez, Leo, Porpora, comme par tant d'autres, sont bien faits pour nous donner une haute idée de la solidité constructive de toute cette technique musicale, — solidité telle qu'elle nous a semblé proche, parfois, de celle d'un Sébastien Bach ! Or voilà donc la leçon enseignée, imposée, pouvons-nous dire, dans les Conservatoires italiens du XVIIIe siècle, à n'importe quel élève de ces Confréries musicales. Ces exemples sont assurément fort loin de ce qu'on imagine trop facilement au sujet de la légèreté ou de l'insouciance italiennes : ils nous aideront à modifier notre opinion sur les méthodes d'enseignement auxquelles ont obéi grands et moins grands musiciens péninsulaires, au cours de la période dite de « l'âge d'or » musical italien. Sans plus aucune surprise, nous apprendrons que nombre de chanteurs fameux, castrats dont l'émission et le timbre vocal faisaient courir les foules, ont passé leurs loisirs et souvent les jours d'une retraite dorée à composer, notamment, des sonates de clavecin. Plusieurs, parmi ces chan-

teurs, tant applaudis et adulés, sont devenus plus tard de savants musiciens [1].

Chose plus importante et plus significative encore, nous savons, de façon documentaire, que très rares sont les maîtres illustres du théâtre italien qui n'ont pas, *avant toute autre chose*, joué du violon ou du clavecin : les noms et les œuvres [2] des professeurs de Pergolèse, de Sacchini, de Perez et d'autres, sont parvenus jusqu'à nous. Ce sont là des raisons suffisantes pour donner à leurs premières œuvres un aspect tout instrumental ; et lorsque l'art du chanteur dominateur est parvenu à son apogée en Italie, on peut dire que c'est à force d'exécuter des exercices d'allure instrumentale imposés, avec une rigueur implacable, par un Bernacchi, et surtout par un théoricien admirable, tel que le fut Porpora : les disciples ont pâli, plusieurs années durant, sur une seule et même page, hérissée de trilles, que les plus doués sont parvenus à vaincre, c'est-à-dire à chanter avec la même aisance que tout, ou à peu près tout ce qui peut être exprimé par un violon, joué par un virtuose.

D'autre part, nous avons pu nous rendre compte aussi du niveau atteint, par les grands maîtres de l'école napolitaine, dans la musique purement instrumentale, dans la plus haute musique instrumentale, pourrions-nous dire. Notre enquête s'est reportée jusqu'à la personnalité de cet Orphée du XVIIe siècle, aussi merveilleux chanteur que maître musicien, de cet Alessandro Stradella, dont la fin tragique a même été portée sur la scène. On peut, en effet, se demander maintenant, après les études récentes parues dans la *Rivista musicale italiana*, si cette physionomie ne cache pas celle d'un des principaux initiateurs de la musique instrumentale moderne. En tout cas, une *toccata* pour le clavecin, aussi bien que des *Concerti grossi* étudiés dans la revue précitée, nous prouvent que l'ordre dans le rythme musical, aussi bien que dans le groupement orchestral y est déjà pleinement réalisé, au grand profit d'une pensée noble et belle qui trouve le moyen de s'exprimer nettement dans une langue appartenant déjà au plein âge classique ! Et que dire de ce qui va naître dans le domaine de la Symphonie, dans celui du Concerto, de la Sonate de clavecin, avec Alessandro et Domenico Scarlatti, avec l'admirable et originale puissance de Leonardo Leo, la froide solidité de Porpora, le touchant et tendre

---

1. Farinelli, Tenducci, Sandoni, etc.
2. N. de Matteis, Nicolo Fiorenza, Antonio Gallo dont les œuvres vont de pair avec l'enseignement.

génie de Pergolèse, la vive alacrité du vieux Durante, la maîtrise d'un Jommelli : tout ce que nous avons vu dernièrement appartient, en propre, à l'école de cette ville de Naples dont nous ne quitterons guère, aujourd'hui, les murailles. Car la chaîne va se poursuivre, pendant tout le cours du XVIIIe siècle : nous avons cru reconnaître en Gaetano Latilla le maillon qui unit la tradition de l'*opera seria* finissant, à celle de *l'opera buffa* toute pleine de saveur et de vie ! Maîtres aussi bien dans le genre sérieux que dans le bouffon, les Napolitains nous fournissent à peu près tous des exemples tout à fait frappants de haute musique instrumentale, de telle façon que, si nous considérons la production de l'école de Lombardie d'une part, celle de Venise de l'autre, nous embrassons, d'un même coup d'œil, la plus belle, brillante, aussi bien que la plus noble galerie d'ancêtres, non point pour la laisser muette, dans le désert du musée, mais pour rendre ici à chacun d'eux un moment de cette vie artistique, dont ils sont animés et qui revivrait encore à la première occasion !

Il est aussi curieux d'observer que le glissement progressif du goût vers l'*opera buffa* n'empêchera pas les Paisiello, les Guglielmi, les Cimarosa, de s'occuper aussi de musique de chambre : nous avons déjà consacré une étude à ce sujet, où nous avons constaté que le climat de Londres leur avait été particulièrement favorable à cet égard. En effet ils ont su transposer dans la sonate de clavecin, ou bien dans des œuvres où généralement le clavecin figure dans le groupe instrumental, l'esprit même qui anime d'un feu si nouveau cet opéra-bouffe ; et cela fait partie inhérente du grand mouvement qui emporte toute la musique en Europe, vers le divertissement galant, vers une conception moins haute et moins noble de l'art, mais, assurément, vers une conception qui demeure pleine de vie et que les Italiens devaient aussi s'approprier immédiatement avec toute la fougue dont ils étaient capables. Il n'y a pas encore, dans le domaine musicologique, d'ouvrage qui autorise une vue d'ensemble, sur le champ immense de l'opéra-bouffe italien, au XVIIIe siècle : quel compendium demeurerait un tel travail par l'étude analytique de la *Commedia del arte*, et quelle variété remuante offrirait le tableau ? Mais on peut dire qu'un tel travail n'existe pas davantage pour ce qui est de *l'opera seria*, et que son existence serait tout aussi utile, et même désirable, dans ce domaine où il s'agirait surtout, avant de décrier, de savoir à quoi et à qui l'on a affaire.

Nous allons essayer maintenant de marquer quelques traits de la physionomie des deux grands poètes créateurs, et réformateurs,

auxquels on doit attribuer la préséance, si l'on veut envisager tout le grand siècle où a fleuri *l'opera seria* italienne.

***

C'est dans la période qui va de 1668 à 1782 qu'ont vécu ces deux hommes. Ils se sont succédé, le plus jeune acceptant l'héritage du plus ancien. Celui-ci, — dont le nom fait aussitôt songer à la Grèce — Apostolo Zeno, était né à Venise en 1668 et il y termina ses jours en 1750. Comme son successeur, il allait devenir le *poeta cesareo* de la Cour de Vienne, où il fut appelé en 1718 par l'empereur Charles VI qui, nous dit-on, le nomma poète et historiographe impérial ; il y demeura dix ans, et retourna ensuite dans sa ville natale, non sans avoir désigné à l'empereur un jeune poète, alors âgé de trente ans, qui, lui, devait passer toute sa longue existence à Vienne et y occuper à son tour, sans aucune contestation, le front ceint d'un laurier d'or, la situation enviable du *poeta cesareo* : nous voulons parler du célèbre Metastase (1698-1782).

En se complétant l'un par l'autre au cours de plus d'un siècle, ces deux hommes ont joué un rôle si manifestement éclatant dans l'histoire de la musique dramatique, qu'il est, croyons-nous, impossible de trouver leur équivalent, non seulement en Italie, mais dans toutes les autres littératures. Sans entrer ici dans l'étude proprement littéraire de leur œuvre, nous constaterons simplement qu'ils ont été, tous les deux, des réformateurs d'abord, des puristes et des créateurs ensuite, bien décidés à provoquer un mouvement de résistance purifiante en présence des excès croissants des *seicentisti*. En effet, les poètes et librettistes de l'opéra italien au XVIIe siècle n'avaient guère l'esprit d'ordre de notre respectable Quinault ; par n'importe quel moyen, multipliant les mouvements des décors et de la machinerie, bousculant les scènes par des interventions de toute sorte, mythologiques ou non, ils favorisèrent toutes les extravagances et tous les désordres dans le spectacle de l'opéra. Peut-être ce spectacle aura-t-il moins de variété truculente au siècle suivant, mais tout s'y réglemente et acquiert plus de logique, sous l'action de nos deux grands maîtres de la scène musicale ; leur langue crée une sorte d'harmonie préétablie qui engendre, pour ainsi dire, la musique par avance... Chose vraiment curieuse et inattendue, il semble même que le musicien — le grand, s'entend — qui se sert des vers de Zeno, ou surtout de Metastase, se sente aussitôt comme transporté par eux vers les régions de la divine harmonie, et trouve même le moyen de discipliner jusqu'à

son goût de la virtuosité, qui devient ainsi partie intégrante du langage musical : cette « canalisation », si j'ose dire, de l'art du virtuose amène une extension de son pouvoir expressif et, par là, un enrichissement de la musique.

La gravité et l'énergie d'Apostolo Zeno répondent pour le mieux à son désir d'unifier le style du livret d'opéra, et d'atténuer, ou plutôt de réformer le mauvais goût que nous avons signalé d'ailleurs, tout ce que réclame le tempérament ardent du réformateur : à l'âge de vingt-trois ans, en 1691, il fonde l'Académie des *Animati*, c'est-à-dire des *Courageux*, et c'est à partir de 1710 que parurent, en l'espace de huit ans, les vingt volumes du *Giornale dei litterati*, lequel se prolongea jusqu'en 1733. Sa fécondité ne sera pas moins grande que celle de son successeur. Les livrets d'opéras dépassent, affirme-t-on, le chiffre de soixante et ils ont été, paraît-il, pour la plupart mis en musique par un remarquable compatriote de Zeno, émigré lui aussi à Vienne, Antonio Caldara. Ils figurent dans la publication des *Poesie dramatiche* d'Apostolo Zeno, parue en 1744. Mais c'est à notre auteur qu'on doit aussi une autre création originale : celle du mélodrame sacré qui s'inspire en général de sujets bibliques, tandis que, pour les livrets d'opéras, la curiosité de Zeno plonge dans les littératures anglaise *(Hamlet)* et française *(Andromaque, Iphigénie)*. Elle n'ignore point non plus les romans de chevalerie. Peut-être son art atteint-il une sorte de sommet dans ces « actions sacrées » ou mélodrames bibliques ; il s'y revêt d'une grandeur sobre et sévère où il faut bien avouer que les musiciens n'atteignent pas toujours. En somme, au milieu du fouillis hétéroclite qui régnait dans l'opéra des *seicentisti*, Apostolo Zeno a tracé les lignes définitives, logiques et sobres, de l'ordre classique.

Le cas de Pierre Bonaventure Trapassi, dit Metastase, est peut-être encore plus déterminant. Rousseau le proclamait « le seul poète du cœur, le seul génie fait pour émouvoir par le charme et l'harmonie poétique et musicale ». Quant à Voltaire, il n'hésitait pas à le comparer « à Corneille lorsqu'il n'est pas déclamateur, à Racine lorsqu'il n'est pas faible ». On voit aisément par ces quelques lignes lequel des deux fameux philosophes était le musicien ! Le fait est que parler de charme et d'harmonie poétique et musicale, c'est évoquer ce que l'on ne peut contester un instant à ce Metastase dont le renom fut tel, à son époque, qu'il dépasse singulièrement celui d'un habituel faiseur de livrets d'opéras ! Il était non seulement admiré, mais on le prenait même pour guide moral, pour inspirateur dans les principales circonstances de la vie et cela à tous les âges. Ce poète, dont on nous a fait le prototype de la

fadeur et de l'ennui, n'a jamais dû pouvoir dénombrer exactement la foule des hommes qui ont écrit de la musique sur ses vers. L'immense concert qu'il a certainement entendu sortir des mots qu'il avait tracés au cours de sa carrière demeure sans précédent, croyons-nous, dans toute l'histoire de la musique aussi bien que dans celle de la poésie. Les musiciens qui ont fait chanter ses vers vont du plus grave jusqu'au plus modeste, de Mozart jusqu'au plus obscur des compositeurs de la péninsule.

Nous ne voyons pas seulement en lui un inlassable inventeur de sentences poétiques ou morales : il y a dans son œuvre des situations si poignantes que nous ne croyons pas que d'autres poètes aient pu, même parmi les plus grands, inspirer des scènes aussi profondément musicales, trouver ou faire naître tant d'accents tragiques ou touchants, faire surgir des airs que des générations ont répété avec une pareille ferveur et une pareille constance, jusqu'au début du siècle dernier. Que signifieraient donc ces innombrables copies qui nous ont passé par les mains ? Qu'il s'agisse du fameux *Cerca se dice (l'Olympiade)*, fut-il de Vinci ou de Pergolèse, de ce *Misero pargoletto (Demophoon)* de Hasse ou de Jommelli, ou de tant d'autres textes célèbres, il n'est pas possible de ne pas évoquer, malgré le temps et la distance, l'émoi qu'ils ont fait naître, les larmes sans nombre qu'ils ont fait couler... Plus de vingt maîtres ont écrit le *Se mai senti spirarti il volto*, de la *Clemenza di Tito*. Pourquoi faut-il donc que la version mozartienne de cet air nous fasse défaut ? Quelle noblesse règne dans cette *Clemenza* ? Et combien elle se plie à l'interprétation musicale, c'est ce que nous ne pouvons analyser ici... Certes, la beauté proprement musicale de la langue italienne jette tous ses feux, mais l'impression de sérénité poétique, de pureté et d'harmonie préexiste à la musique, et c'est là qu'est un des mérites les plus certains de Métastase. Nous ne nierons pas, d'ailleurs, qu'en de nombreux cas, cette musique décuplera bien la valeur du texte et l'effet qu'il produit. Mais laissons de côté toute idée d'amateurisme et de mode : certains de ces airs, certaines de ces scènes du théâtre de Métastase sont et seront des modèles, à peu près insurpassables, dans la vérité ou l'expression. Chantés, pour la plupart, par des voix italiennes à la fois chaudes, expressives et parlantes, leur effet demeure réellement poignant ; que leur style soit sévère, énergique ou tendre, leur ligne ne perd rien de sa pure, de son impeccable beauté. Tandis que nous feuilletions Métastase, d'ineffables thèmes surgissaient à notre mémoire ; aux passages les plus pathétiques, nous retrouvions un Mozart, un

Pergolèse, ou un Jommelli résumant pour nous ce que l'art du XVIIIe siècle avait conçu de plus noble, nous constations aussi que les situations les plus pathétiques au théâtre foisonnaient dans son œuvre, motivant tout naturellement, chaque fois, le jaillissement musical des plus belles inspirations. Non certes, nul poète ne peut se vanter d'avoir fait surgir, pendant quelque cinquante ans, semblable concert.

Nous avons parlé de noblesse dans l'ordre des sentiments, quelques lignes plus haut. Or, à cet instant, il nous revient à l'esprit l'atmosphère de grandeur morale, de magnanimité réellement princière, ou souveraine, qui règne à la fin de la *Clémence de Titus*. On sait que le sujet de la pièce est le même que celui de la *Clémence d'Auguste*, ou encore de *Cinna* : mais il ne s'agit plus ici du fameux interrogatoire de cette dernière tragédie. L'indicible impression d'apaisement qui résulte du pardon impérial remplit tout l'air de Rome :

Tu, e ver, m'assolvi, Augusto
Ma non m'assolvi il cuore...

Lorsque, dans la dernière tragédie de Mozart, Sextus, qui a trahi son maître lequel était aussi son ami, s'écrie, après le pardon : Oui, c'est vrai, Auguste, tu m'as absous, mais tu n'as pu effacer ce qui pèse sur mon cœur !... on sent une sorte d'attendrissement, joint à l'ivresse qu'inspire une telle grandeur d'âme. Je veux bien que Mozart y contribue puissamment, car la musique dépassera toujours pour nous la force du langage humain ; mais il est non moins certain qu'ici Métastase a allumé le feu de l'inspiration et que le poète qui, pour Mozart, a réduit la *Clemenza* à deux actes, en a conservé la sublimité dans les deux grandes scènes qui achèvent ces deux actes. Avec la première, celle de la trahison de Sextus, suivie de l'incendie de Rome, de même qu'à la fin, avec l'ineffable apaisement qui enveloppe tout dans la rémission du crime, il faut reconnaître que le théâtre musical n'a pu aller plus loin dans l'ordre de la grandeur, de la noblesse, de l'inspiration ; or, c'est aussi bien de Métastase que de Mozart que nous voulons parler ici. Et, quoiqu'on en ait pu dire, nous savons qu'il existe des situations du même ordre dans mainte autre pièce du vieux poète italien.

Ce ne sont pas seulement ses tragédies — telle *Alessandro nelle Indie* ou *Siroe* ou *l'Olympiade* — qui lui ont valu la célébrité : il existe de simples *canzonettas* dont la diffusion dépasse encore, peut-être, la renommée de son théâtre le plus fameux... Et cela,

pour la raison toute simple que le recueil desdites *canzonettas* ou celui des ravissantes *Strofe per musica* ont appelé les musiciens comme l'aimant attire le métal... Qui ne connaît *La Liberta, o Nice* ? On peut dire que toute la seconde moitié du XVIIIe siècle s'est passée à chanter sur ces vers, dont le mélancolique regret s'exprime, pour ainsi dire, musicalement de lui-même, dès la lecture de ces paroles inoubliables, enchanteresses.... Et que dire aussi de la poésie qui nimbe les *Notturni* extraits par Mozart de ces mêmes recueils et auxquels il prête la magie d'un accompagnement confié à la douce profondeur des instruments à vent ?

Métastase est-il donc un très grand poète ? Nous n'en déciderons pas ici : mais il est le seul qui n'ait cessé de servir la musique, ou disons mieux, de la faire naître irrésistiblement.

***

Comme nous l'avons dit, l'auteur d'une partition *d'opera seria*, médiocre ou admissible, distingue toujours soigneusement ce qui appartient d'une part au style brillant, et, de l'autre, à l'expression pure et simple des sentiments. Nous avons vu aussi qu'au milieu d'une pièce surgissait presque toujours, après mainte « Sonate vocale » où les mots n'expriment guère que des banalités, et où se déploie une mélodie fleurie, tout à fait indépendante de la pièce dans son dédain du sens des mots, surgissait, disons-nous, presque invariablement, un air pathétique conçu dans le style le plus purement soutenu, où l'expression peut atteindre jusqu'aux sommets. Étalage d'une grande virtuosité instrumentale et vocale, contrastant, le plus souvent, avec des merveilles de beauté expressive, voilà le type à quoi répond pour nous cet *opera seria* qui a été une des gloires de l'Italie, aussi bien littéraire que musicale. Il est possible que l'on revienne aujourd'hui sur les jugements par trop sommaires qui ont été portés sur le temps où a régné le style dit « baroque » et qui coïncide avec une des périodes les plus riches de l'histoire musicale. Dans le passé, notre regard s'est donc reporté jusqu'à l'œuvre d'Alessandro Stradella (1645 environ à 1682) où déjà se rencontrent des spécimens *d'opera buffa*, ce qui est fort curieux, et nous prouve que l'on a eu probablement l'idée dès l'époque où vécut ce grand musicien, de varier par des intermèdes bouffons la monotone et invariable majesté de la tragédie qui se joue à l'opéra. Pour nous, la chaîne se poursuit, fréquemment marquée par l'éclat de grands chefs-d'œuvre, connus ou

oubliés, lesquels avec tous leurs affluents et confluents, aboutiront au transcendant, à l'*Idoménée* de Mozart.

Lorsque ce même Mozart, pendant le début de ses séjours italiens, écrit pour la scène fameuse de Milan, il adopte, en somme, dans son intégralité, l'idéal du maestro d'outre-monts : dans *Mithridate*, dans *Lucio Silla*, son art instrumental qui s'efforce de s'approcher de celui des maîtres italiens, n'est pas beaucoup plus instrumental que le leur ; peut-être est-il, à l'origine moins adapté aux voix. Car, chose fort remarquable, malgré l'extrême perfection vocale de certaines de ses œuvres, malgré aussi les exigences des protagonistes, tout puissants alors, de la scène, son art demeure foncièrement, pour nous, d'essence instrumentale. S'il s'est accordé avec tant de promptitude et de compréhension avec les modèles italiens, nous voulons signifier ici les modèles du chant italien, c'est probablement parce que ceux-ci, nous l'avons expliqué, avaient été entraînés à une technique du chant, qui, répétons-le encore, demeure aussi pour nous d'essence ou d'origine essentiellement instrumentale.

En fixant, trois fois de suite, leur demeure dans le plus grand centre musical de l'Italie, les Mozart ont consciemment choisi pour y revivre la « capitale instrumentale » italienne. Au Théâtre Ducal de Milan règne un orchestre imposant qui peut se diviser et même jouer partiellement sur la scène ; dès 1748, il approchait d'une cinquantaine d'exécutants et son rôle ne devait certainement pas se réduire à celui d'une simple guitare... Des textes contemporains nous renseignent d'ailleurs nettement sur la supériorité « symphonique » de la Lombardie parmi les écoles italiennes ; c'est, en outre, à Milan qu'avait toujours vécu et vivait encore, au temps où y séjournèrent les Mozart, le maître souverain de la composition instrumentale en Italie — j'ai nommé ce Jean-Baptiste Sammartini qui se trouve être l'un des plus grands initiateurs latins de la musique moderne et dont, l'un de ces prochains jours, nous espérons pouvoir nous occuper à propos d'un chapitre ignoré de l'histoire de la musique instrumentale. Celle-ci continuera d'être noblement et originalement alimentée, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, par un autre homme de génie, un Italien émigré en Espagne dont, comme Domenico Scarlatti, il s'appropriera souvent les rythmes avec l'enivrante saveur de son pays d'adoption : Luigi Boccherini. Lorsque, le 28 mai 1805, celui-ci aura cessé de vivre, dans une humble demeure d'un faubourg de Madrid, on peut dire que sa fin misérable aura marqué le terme d'un art maintenant à peu près ignoré qui, dans sa finesse, dans son expression, dans sa vie merveilleuse, aussi bien

que dans sa richesse et sa libre fantaisie poétique, appartient en propre au génie latin et a fait la plus pure gloire de celui-ci au cours du véritable âge d'or musical qu'est, pour nous, le « Settecento » italien.

***

JEAN-CHRÉTIEN BACH ET MOZART ORNENT LEURS AIRS DANS LE STYLE ITALIEN

Il est aujourd'hui bien nettement prouvé que la première initiation de Mozart au véritable style italien (aussi bien vocal qu'instrumental) résulte d'abord des leçons données à l'enfant, alors âgé de neuf ans, par le célèbre Jean-Chrétien Bach, sous le ciel brumeux de Londres, en 1765 : c'est là qu'il a eu la première notion de ce style, qui est, pour une bonne part demeuré le sien.

Ce maître, qui était de plus un homme charmant, s'est aussitôt emparé du cœur même de l'enfant génial. On sait qu'il était le dernier fils de l'immortel Jean-Sébastien Bach, qu'il s'était transformé en un véritable *maestro* italien. On sait qu'oubliant ses origines, il avait émigré à Milan, s'était converti au catholicisme, était devenu un des élèves favoris du vénérable P. Martini à Bologne et, franchissant toutes les étapes, devint finalement maître de chapelle du Dôme de Milan, la plus vaste église « musicale » de l'Italie. C'est là qu'il s'est évidemment trouvé en contact avec l'illustre Jean-Baptiste Sammartini, qui y tenait l'orgue ou bien dirigeait l'orchestre ; c'est là qu'il a pu entrevoir son successeur, Giorgio Corbeli, que Gottlieb von Mürr nous signale comme étant le plus merveilleux organiste de l'époque « à la place de Jean-Chrétien Bach »[1].

Et, pour former l'enfant à écrire dans le style italien, que lui propose-t-il ? L'étude de quelques-unes de ses récentes partitions d'opéra, écrites dans le plus pur style en usage au delà des Alpes où ils remportent, d'ailleurs, tous les succès possibles !

Or, sachons-le bien, il est à croire que ces leçons furent tout à fait lumineuses : l'art de Jean-Chrétien Bach, fût-il vocal ou instrumental, ne disparaîtra jamais *complètement* de l'horizon de Mozart, et cela même dans sa maturité. C'est cette période de l'enseignement de Bach qui d'abord a vu et motivé l'italianisme de Mozart :

---

1. Gottlieb von MÜRR, *Journal pour l'histoire de l'Art et la littérature en général* (1776).

les premiers airs de l'enfant ne sont en somme que des transpositions de l'inspiration du jeune maître qui, en 1765, entrait dans sa trentième année et continuait, à Londres, d'écrire des opéras purement italiens. Maître et disciple avaient à leur disposition, juste à ce moment là, un des plus grands chanteurs italiens, Giovanni Manzuoli ; on sait aujourd'hui qu'il prenait part aux leçons données par Chrétien Bach à Mozart, et l'on peut juger ainsi de l'importance qu'aura cet enseignement dans la suite de la carrière de l'enfant.

***

Plus tard, en 1778, quelques semaines avant le départ pour Paris, Mozart alors âgé de vingt-deux ans, enflammé d'amour pour la cantatrice Aloysia Weber (sa future belle-sœur) travaille avec elle, écrit pour elle, lui enseigne le chant, lui montre les exercices vocaux qu'il faut pratiquer. Que choisit-il, tout d'abord ? L'air *Cara dolce fiamma* (combien les premiers mots devaient correspondre à chaque battement de son cœur !) de *l'Adriano in Siria* du même Jean-Chrétien Bach, air qui demeurera toujours dans sa mémoire : il écrit pour Aloysia *dix* Cadences sur cet air, quatre sur l'air *Quel caro amabile volto*, cinq autres sur l'air *O nel sen di qualche stella* [1] : soit dix-neuf cadences destinées à orner des airs appartenant tous à des partitions, plus ou moins récentes, dudit Jean-Chrétien. Et il inscrit en tête de ces manuscrits « Pour la signora Weber, *mit ausgesetztem Gusto* ».

Qu'est-ce à dire ? Je pense que cela signifie que les dits airs ont été entièrement ornés, habillés, en quelque sorte, mis à la dernière mode de 1778, par Wolfgang Amédée Mozart, pour cette insensible bien-aimée... On ne peut se figurer, si on ne les a lus, en quoi consiste l'art, l'infinie délicatesse, la grâce suprême de cette ornementation, qui cadre de manière incomparable avec la langue de Jean-Chrétien Bach. Comment dire ici l'élégance avec laquelle Mozart et lui adaptent un air d'*opera seria*, aux moyens vocaux d'une reine dans l'art du Bel Canto ? Certes, tous les deux seraient capables d'en faire autant à l'usage de n'importe lequel parmi des chanteurs célèbres. Mais, tout de même, il faut dire ici que la besogne se partage également entre l'art et l'amour : Mozart trouve sûrement très belle et entièrement à son goût la ligne du chant dans ces airs de

1. *Catone in Utica*, de Jean Chrétien BACH.

Chrétien Bach, et il y ajoute ces ornements vocaux, comme on fait courir sur une toilette des entrelacs de diamants qui brilleraient miraculeusement, aujourd'hui encore, sur la toilette signée de Chrétien Bach. Mais tout cela avec une sobriété, une discrétion qui demeurent le secret de Mozart, secret intraduisible aussi bien qu'intransmissible.

Ces ornements vocaux se distinguent des cadences précédemment notées en Italie par Mozart. Ce sont plutôt des tournures vocales (Gesangsmanieren) mises au point ou plutôt faites à la mesure de la grande cantatrice que devait être déjà Aloysia Weber. Cependant, quelques années plus tôt probablement, à l'époque où il écrivait *Lucio Silla* pour le grand théâtre de Milan, le jeune Mozart se préoccupait déjà de ces parures destinées à orner l'ensemble d'un air : l'on a retrouvé deux feuillets contenant l'air précité de Chrétien Bach, *Cara la dolce fiamma*, de même qu'un air (nº 4) de *Lucio Silla* : sur la première page du premier de ces deux airs inédits, Mozart a écrit la version ornée du chant ; sur la seconde, qui a été collée à la première, se trouve l'ornementation de l'air de *Lucio Silla*, entièrement réalisée par Mozart, mais sans aucun texte [1]. On a d'ailleurs trouvé d'autres cadences vocales, pour ténor, pour soprano, écrites en Italie ; mais, comme nous l'avons dit déjà, il y a lieu de distinguer les simples cadences ou points d'orgue destinés à un soliste, de ces « habillages » de la totalité d'un air, réalisés pour des airs de Chrétien Bach, ou pour des airs de Mozart lui-même ; ces ajustements à la mode de 1778 à l'usage d'un grand virtuose offrent le plus vif intérêt, tant pour ce qui concerne Mozart lui-même qu'au point de vue de l'ornementation vocale italienne au début de sa carrière.

Il fallait posséder l'art d'une merveilleuse écriture vocale italienne pour de telles « réalisations » : il fallait surtout être un Mozart ! Un autre étranger, celui que les Italiens ont surnommé *Il divino Boemo*, — car ils ne pouvaient guère prononcer son nom — avait, lui aussi, acquis une étonnante habileté dans ce domaine de l'écriture vocale : il se nommait Joseph Mysliweczek (1739-1785) et traduisant, je crois, le sens de son patronyme, ils le désignaient par le surnom d'*Il Venatorini* (le fils du Veneur). Ses succès de théâtre en Italie avaient été longs et considérables. Il s'était si bien adapté à ce style vocal que presque toutes ses partitions — et même celles de ses oratorios — faisaient fureur dans toute la

---

1. V. Dr Alfred EINSTEIN, *Köchel* III, nº 293, p. 363.

péninsule. On a longtemps attribué à Haydn (et même aussi à Mozart) son oratorio d'*Isacco, figura del Redentore !*

Voilà donc réunis par leur italianisme trois musiciens devenus célèbres, : ils ont taillé, tous les trois, et pour les voix les plus fameuses de l'Italie, des habits ou des habillages tels que n'en ont jamais revêtus — croyons-nous — d'autres vedettes de l'art vocal. Car les grands chanteurs du XIXe siècle ne participent plus du tout à la même esthétique. Jean Chrétien Bach et Mozart, puis Joseph Mysliweczek, dit le *Boemo*, réunis et traitant à l'italienne les voix les plus sensationnelles de la péninsule, il y aurait là matière à tout un volume ! Mais je renonce à décrire en quoi consiste exactement la discrétion, la distinction, l'originalité des procédés utilisés par Mozart en particulier : ce n'est pas une fleur, ni un bijou étincelant, piqués çà et là, mais l'étoffe même du vêtement reprise et comme tissée, ornée et renouvelée par le jeune Maître lui-même !

Georges DE SAINT-FOIX.

NOTES SUR LES RICHARD, MUSICIENS FRANÇAIS DU XVIIe SIÈCLE

LEUR nom est entaché de banalité.

Appartiennent-ils tous à une même famille ? Forment-ils une dynastie comme tant d'autres (les Racquet, les Boesset), à la même époque ?

Ces notes, dont nous prions d'excuser la sécheresse, visent uniquement à compléter ou rectifier la notice qu'A. Tessier (?), utilisant les recherches de Pirro, a consacrée aux Richard dans l'édition française du *Dictionnaire* de Riemann (1931).

Voici d'une part un individu isolé qui pourrait être à l'origine de la « gens » ; d'autre part deux groupes solidement établis et dont on ignore si une parenté les rapproche ; enfin quelques personnalités ou artisans portant ce nom à la fin du XVIIe siècle [1].

***

En 1577, Liennard Richard est dit *maître joueur d'instrument* : le 23 novembre son épouse est marraine de Marie Bellehace sur Saint-Eustache [2].

Trente ans plus tard, une famille Richard habite sur Saint-Eustache. Nous ignorons si François Richard — son chef —, qui est dit *musicien du Roi en 1613* et demeure rue des Bons-Enfants, est le père ou le frère de cet autre Richard, facteur d'instruments, qui habille, en 1620, de petits morceaux de drap les becs de plume de

---

1. Seraient-ils les uns et les autres apparentés à ce Martin Richard, peintre, dont Sublet de Noyers possède une *Fuite en Égypte*, ou à ce Balthazar Richard, musicien hennuyer au service de l'Infante Isabelle et qui imprime à Anvers, chez les héritiers de Phalèse, en 1631, des *Litanies de la Vierge* (FÉTIS, *Biographie universelle...*) ou à ce Jean Richard dont une messe existe à la Bibliothèque de Cambrai (ms. 16) ?

2. Bibl. Nat. Fichier La Borde.

ses épinettes, ainsi qu'on peut le constater sur l'instrument du Musée du Conservatoire qu'il a signé [1]. Nous ignorons si ce François est le père de Marie Richard, baptisée le 17 octobre 1609 et qui reçoit pour parrain le célèbre facteur d'orgues Paul Maillard [2], pour marraine, Marie Lesec, la fille du non moins célèbre Jehan Lesec, l'organiste de Saint-Eustache [3].

Mais le fichier de La Borde nous apprend que le 22 avril 1613, ce François Richard — François I — assiste au convoi d'un « petit enfant ». Et voici que dès les années suivantes, un autre fils de ce musicien du Roi — qui porte le même prénom que son père et que nous avons tout lieu de tenir pour un enfant de chœur de Saint-Eustache — un François II, apparaît comme parrain sur les listes de baptêmes de la paroisse, le 21 et le 22 mars 1614. A cette date, son père est dit Ordinaire de la musique de la Chambre et de la Chapelle du Roi. Faut-il identifier celui-ci avec le luthiste qui porte ce nom ? Tout donne à le penser [4]. De même que nous avons tout lieu de croire que notre homme est alors chantre à la Chapelle [5]. En 1624 (le 12 mai) et toujours sur Saint-Eustache, notre joueur de luth et chantre est parrain de François de Montagny. Trois ans plus tard, sur la même paroisse (5 avril 1627), baptême d'Hélène de Montagny. L'enfant reçoit pour marraine Hélène Richard, fille de François Richard, « musicien et vallet de Chambre ordinaire du Roi » [6]. Le titre de notre musicien paraît changer en 1629 (30 septembre) : il est alors dit « compositeur de la musique de la Chambre du Roy » [7]. En 1632, sa fille Hélène étant à nouveau marraine, on

---

1. PIERRE (Constant), *les Facteurs d'instruments*. — Fils ou petit-fils de ce Pierre Richard sans doute, ce Michel Richard, facteur de clavecins qui prend en apprentissage, en 1670, le jeune Gilbert Desruisseaux, fils d'un orfèvre de Moulins. (Arch. Nat. Min. Cent. XLIII, 134 ; 20-1-1670). — Au dire de DU PRADEL (*Les Adresses de la Ville de Paris* 1691, p. 60), un Richard, habitant rue du Paon, « fabrique, rajuste et vend des clavecins ».

2. Sur celui-ci, cf. notre *Esquisse d'une histoire de l'orgue*.

3. Bibl. Nat. Fichier La Borde.

4. BRENET (M.), *Notes sur l'histoire du luth en France*. Rev. Mus. Ital., V et VI.

5. Parmi les deux chapelains, les seize « chantres de la Chapelle du Roi », groupés sous la direction des deux sous-maîtres Formé et Picot, — qui déposent devant notaire, le 13 février 1617, une réclamation au sujet d'une prébende partagée, à la Collégiale de Saint-Quentin, entre les officiers de la musique du Prince, se trouve en effet un François Richard. (Arch. Nat. Min. Cent. XXIV, 258).

6. Bibl. Nat. Fichier La Borde.

7. Joueur de luth d'Anne d'Autriche, précise L. de La Laurencie (*les Luthistes*, 1926). Th. Gérold le dit « maître pour le luth des enfants de la musique de la Chambre du Roi » et le fait entrer chez la Reine en 1634 (*l'Art du chant en France au XVIIe s.*, 1921).

ajoute ces mots derrière le nom de l'artiste : « maître et compositeur de la musique du Roi ». En moins d'une vingtaine d'années, ce François I Richard — chanteur, luthiste, compositeur — a cumulé bien des charges, des honneurs. Il meurt en octobre 1650 rue de Grenelle et est inhumé le 22 de ce mois à Saint-Eustache : « service complet, les quatre porteurs ». Le 3 décembre 1644, il avait assisté comme parrain à Saint-Cosme au baptême du fils (François également) de son frère Louis, que nous retrouverons plus loin.

Notre François I Richard avait, disions-nous plus haut, un fils portant même prénom et qui fut enfant de chœur à Saint-Eustache vers 1614. Celui-ci, qui serait donc né vers 1604, semblait également promis à une haute destinée. Luthiste, ce François II Richard s'était vu, en effet, donner la survivance de son père dès 1638. Génie précoce. Comme tel, il paraît « associé » à lui dès cette date, avec le titre de compositeur de musique de la Chambre [1]. Même « association » en 1643. Mais en novembre 1646, la mort subite de François II, rue de Grenelle, y vient mettre fin. Le jeune homme fut enterré à Saint-Eustache le 9 de ce mois.

C'est à François Richard père, plutôt qu'au fils, qu'il faut, semble-t-il, attribuer un recueil d'*Airs de Cour* publié à Paris par Ballard en 1637 [2] et qui contient dix-sept airs (dont un sur des vers de Saint-Amant), une sarabande, cinq récits, un dialogue. Dans les *Airs de Cour avec tablature de A. Boesset* [3] on trouve aussi cinq airs de François Richard, qui figurent à une voix, mais sans b. c., dans le VIIIe livre de Ballard [4].

François I Richard avait pour frère Louis Richard, dont on baptise en 1644 le fils sur Saint-Cosme. Ce Louis est alors dit « maître musicien de la Reine de la Grande Bretagne » [5]. Il est encore vivant en 1658 ; le 19 mars de cette année, son épouse, Marie René, est marraine sur Saint-Germain l'Auxerrois, d'Etienne Baudouyn. Elle est dite « femme de Louis Richard, maître de la

---

1. Bibl. Nat. Ms. Clair. 814, f° 69 et 70.
2. Bibl. Nat. Rés. Vm^7 571 et Cons. Rés. 66. C'est dans ce recueil que se trouve un air fameux chantant les louanges de la célèbre cantatrice Angélique Paulet.
3. 1628, Cons. Rés. 57.
4. 1628, Bibl. Nat. Rés. Vm^7 277 (^8). Il y avait également un air *(Je suis l'effroy des puissants roys)* de Richard dans les *Airs de Cour avec la tablature d'A. Boesset*, XIIIe livre, P. Ballard, 1626 (Cons. Rés. 71 *bis*).
Cf. également : Le Moel (Michel). Recherches sur la musique du Roi de 1600 à 1660 (Thèse de l'École des Chartes, 1954. *Manuscrit*).
5. On rappelle qu'Henriette-Marie de France, sœur de Louis XIII, a épousé Charles Ier d'Angleterre, à Notre-Dame, le 11 mai 1625.

Musique de la Reine d'Angleterre ». Où donc, si ce n'est à la Cour, Henriette-Marie de France avait-elle connu ces Richard ? [1]

***

A ce premier groupe, opposons, à la même époque, une seconde tribu. A l'aube du XVIIe s. elle apparaît, sur Saint-Germain l'Auxerrois, représentée par deux frères, Etienne et Pierre Richard. Le premier est tonnelier et déchargeur de vins. Le second organiste de Saint-Nicolas-des-Champs. Il a pour femme une certaine Marie Abelly [2]. Celle-ci serait-elle sœur de Louis Abelly, le disciple de saint Vincent de Paul, qui va devenir curé de Saint-Josse, puis évêque de Rodez ? Pierre Richard et Marie Abelly contractent mariage le 6 janvier 1619 [3] ; ils auront une nombreuse progéniture, dont témoignent les baptêmes suivants : sur Saint-Germain-l'Auxerrois, le 1er mars 1620, de *Charles* (parrain : Charles Abelly, huissier de la ville ; marraine, Claude de Lisle, femme d'Etienne Richard) ; sur Saint-Nicolas-des-Champs (le ménage a trouvé à s'installer sur le territoire de la paroisse, rue Saint-Martin), le 23 mars 1625, de Louise ; le 26 février 1627, de Jeanne ; le 11 mai 1628, de Christophe ; le 3 mars 1630, de Marie ; le

---

1. Ce Louis Richard, Henriette de France l'aurait-elle joint à sa Chapelle au moment de son mariage ? On rappelle qu'épousant Charles, prince de Galles, elle avait eu l'autorisation de posséder un oratoire, une chapelle à laquelle devaient être attachés vingt-huit ecclésiastiques. Lors de son mariage à Notre-Dame de Paris, avec le futur Roi de Grande-Bretagne, représenté par le duc de Chevreuse, la grand'messe fut chantée pontificalement « avec le concours de la Musique du Roy » qui était sur « un échaffaut à côté de l'autel ». Ce Richard faisait-il, à cette époque (1625), partie de la Chapelle de musique de Louis XIII ? (ARCHON, *Histoire de la Chapelle des Roys de France*, 1704). — Vers 1642, Louis Richard, fuyant sans doute la révolution anglaise, est revenu en France avec plusieurs des musiciens français que la Reine avait emmenés en Grande-Bretagne. Un acte fort curieux nous en avertit. Le 7 juin 1746, Louis Richard et Guillaume Le Grand, « ordinaires de la musique de la Reine d'Angleterre », qui habitent *ensemble* près des Cordeliers, sur Saint-Cosme-et-Damien, reçoivent d'Antoine Robert, également « ordinaire de la Musique » et de Balthasard de Montgison — celui-ci exécuteur testamentaire de « feu Sébastien Delapierre, vivant maître à danser du Roi et de la dite... Royne d'Angleterre » — un don : celui-ci comporte une bague d'or ornée de cinq diamants et pour chacun des musiciens un manteau de drap doublé avec pourpoint et chausses. En outre, Sébastien Delapierre a légué à son filleul, Sébastien Richard, le fils de Louis, une somme de cinquante livres (Arch. Nat. Min. Cent. CXXI, 7). — V. p. 130, note 1.

2. Bibl. Nat. Fichier La Borde. Marie Abelly, épouse de Pierre Richard, est marraine, le 5 juin 1619, de Marie Lanterrier.

3. Arch. Nat. Min. Cent. XII, 48. Pierre Richard, « organiste », est dit habiter « rue Frementel par. St-Germain l'Auxerrois ». Il est fils d'Etienne Richard, tonnelier, et de Claude de Lisle. Il apporte 900 livres en deniers.

14 mars 1631, de Madeleine. Environ ces années, Pierre Richard déménage une fois encore pour aller demeurer « en place de grève ». C'est que le musicien, qui fièrement porte le titre de « bourgeois de Paris », vient d'être nommé titulaire de l'orgue de Saint-Jean-en-Grève, l'une des plus célèbres et grandes églises de la capitale [1]. A-t-il alors conservé la tribune de Saint-Nicolas-des-Champs, ou son fils aîné Charles l'aurait déjà remplacé ? Nous l'ignorons : de même que nous ignorons à quelle date il a été agréé comme organiste par les moines de Saint-Martin-des-Champs et jusqu'à quand il a cumulé [2] ces divers postes.

A l'âge de dix-sept ans, son fils Charles est parrain sur Saint-Eustache, le 30 décembre 1637, de Marguerite Belgrand ; sa fille Louise, à l'âge de onze ans, est marraine sur Saint-Nicolas, le 10 janvier 1638, de Louise Gastelier ; Marie Abelly est marraine sur Saint-Nicolas, le 24 août 1643, de Marie de Lépinay. Malheureusement le fichier de La Borde ne nous livre pas la date exacte de naissance d'un autre fils de Pierre — sans doute un cadet, né vers 1621-1623 — qui va devenir illustre sous le prénom de son oncle : Etienne Richard. Pas plus il ne nous révèle la date du décès de Pierre Richard ; celui-ci signe son testament le 25 septembre 1652 [3] et meurt avant le 26 octobre 1652, non sans avoir eu la douleur d'enterrer quelques semaines auparavant son fils Charles. A n'en pas douter, la famille est contaminée. Quelle est l'affreuse maladie qui entraîne dans la mort les membres de cette dynastie ? Nous l'ignorons. En mourant, Pierre a laissé « une grande épinette couverte de cuir rouge, prisée 30 livr. » et, en son grenier, « un petit orgue garni de son soufflet ». A la lecture de son inventaire après décès, Pierre Richard nous apparaît comme ayant joui d'une certaine aisance ; il a collectionné bijoux de toutes sortes, « diamants, opales, turquoises, grenats, anneaux d'or ». P. Richard est un curieux homme, qui a caché dans son orgue de Saint-Jean-en-Grève « un petit coffret de bois fermé à clef » qui a été remis à sa veuve par le clergé [4]. On a fait ouvrir ce précieux contenant et on

1. Pierre Richard a donc pu entendre les sermons prononcés pendant l'avent, dès 1643, par le futur Cardinal de Retz.

2. Il se faisait entendre encore à Saint-Martin-des-Champs en 1647 : en témoigne le compte de la Confrérie de la Carolle de cette année. Pierre Richard touche de 2 à 4 livres pour jouer l'orgue les jours de la fête de la Vierge, au nom de la Confrérie. (Arch. Nat. L 873).

3. Arch. Nat. Min. Cent. CVII, 179. — A cette date, il teste avec son épouse Marie Abelly ; les époux laissent cent livres à leur fille religieuse ; 1.500 l. au jeune Pierre, âgé de 5 ans, fils de Richard ; 1.500 l. à Etienne.

4. Marie Abelly a fait un autre testament le 18 septembre 1653. Elle était alors veuve. Sa fille Madeleine a épousé le maçon André Le Mazier en 1648.

y a trouvé des écus. En outre, l'homme se plaisait à lire la vie des saints et l'histoire de France de Nicolle Gilles [1].

Charles et Etienne vont continuer le métier paternel : organistes, l'un et l'autre.

C'est le 13 janvier 1643 — il n'avait pas encore vingt-trois ans — que Charles Richard est engagé comme organiste à Saint-Jacques-de-la-Boucherie [2]. Il délaisse sans doute à son frère Etienne le soin de remplacer leur père à Saint-Nicolas-des-Champs. Il déclare alors demeurer rue de Grenelle, paroisse Saint-Eustache... et c'est lui qui, apprenant la mort du titulaire Louis Bourdin, vient proposer ses services aux marguilliers de Saint-Jacques. On lui promet de le loger, d'ici trois mois, dans l'appartement de son prédécesseur, rue du Crucifix. Nous pensons qu'à cette époque, il remplace avec fréquence son père à Saint-Jean-en-Grève, à Saint-Martin-des-Champs. Car Charles apparaît, le 11 septembre 1644, comme parrain de Marie Aubert, avec le titre — usurpé — d'organiste de Saint-Jean-en-Grève. Cette Marie Aubert, il y a tout lieu de penser que c'est elle qui épousera, à l'âge de dix-huit ans, donc en 1662, Nicolas Gigault, l'organiste de Saint-Nicolas-des-Champs. Gigault n'aurait donc pas été, comme l'a dit Pirro [3], l'élève d'Etienne Richard, encore moins celui de Charles Richard son contemporain (Charles est né en 1620 ; Gigault en 1624), mais bien celui de Pierre Richard, qu'il remplacera à Saint-Nicolas-des-Champs dès 1652, au dire de Félix Raugel [4].

Ici se place, en la vie de Charles Richard, un événement qui va provoquer une rupture momentanée avec ses parents. Sans être légalement marié, n'a-t-il pas coup sur coup deux enfants de Madeleine Dupré ? Le premier, Pierre I, naît le 18 mars 1646, pour mourir le 26 septembre (il avait eu pour marraine Jeanne Richard, fille de « feu Etienne Richard, vivant maître tonnelier). Le second, Pierre II, voit le jour le 28 septembre 1647. Or le contrat de mariage de Charles et de Madeleine Dupré n'a été insinué au Châtelet de Paris que trois semaines plus tôt, le 2 septembre [5]. Dans ce

---

Sa fille Marie-Louise était, depuis 1644, religieuse à Meaux (Arch. Nat. Min. Cent. XLII, 140). En 1653, Marie Abelly avait déjà perdu son fils Charles, sa brue Madelaine Dupré, son petit-fils Pierre.

1. Arch. Nat. Min. Cent. II, 195.

2. Cf. notre article : *De l'emploi du temps des organistes parisiens sous les règnes de Louis XIV et Louis XV*. Revue Musicale, 1955. — V. plus loin, Pièces justificatives.

3. Notice à l'œuvre d'orgue de N. Gigault.

4. *Les Orgues de Paris...*, p. 38.

5. Arch. Nat. Y 186, f° 20 v° ; ECORCHEVILLE (J.), *Actes d'État-Civil de musiciens, insinués au Châtelet de Paris*, 1907, p. 87. — Charles Richard

contrat, Charles est dit « organiste de Mgr le Chancellier et de Saint-Jacques-de-la-Boucherie ». Où donc notre homme a-t-il connu Séguier ? On aimerait savoir ce que pouvait être la Chapelle du Chancelier et quel service y était réservé à l'organiste... D'autant plus qu'une convention passée devant notaire, deux ans auparavant, le 17 septembre 1645, nous informe que Charles Richard n'est pas seul à porter ce titre et qu'il partage dès cette date avec son frère Etienne, la fonction ou la charge d'organiste du Chancelier. Comment Seguier a-t-il connu les Richard et quelle musique attend-il d'eux ? Concerts ? Orgue ou clavecin ? Est-ce dans le simple désir de venir en aide à ces jeunes artistes de vingt-cinq ans qu'il les invite à émarger sur ses livres ? Ce qui nous invite à formuler cette hypothèse, c'est qu'en 1645 Etienne loge rue de Grenelle, en l'hôtel même de Mgr le Chancellier [1].

Cet Etienne II Richard, qui vient de se révéler à nous, apparaît ensuite au baptême de sa fille Marie-Magdeleine le 9 septembre 1648, sur Saint-Germain-l'Auxerrois. Il a épousé Barbe Buneau ou Busnot (est-ce dans les mêmes conditions que son frère ??) et porte toujours le titre d' « organiste de Monseigneur le Chancelier » [2]. Il habite, en 1650, sur Saint-Laurent, dans le haut de la rue Saint-Martin. Il est alors organiste de Saint-Nicolas-des-Champs où il a été sans doute le successeur de son père. Le 28 octobre 1649, il a eu une nouvelle fille, Thérèse, qui reçoit pour parrain et marraine ses grands-parents paternels (Pierre Richard, « organiste de Saint-Jean », et Marie Abelly). Le 25 novembre 1650, un fils lui naîtra auquel il donne le prénom de son frère et de son oncle maternel (parrain Charles Abelly, libraire).

Entre temps, Etienne a connu, tout comme son frère Charles, de grosses difficultés avec ses parents. Ces derniers, par acte du 20 octobre 1648, passé devant notaire [3], n'ont pas craint de déshériter leurs fils, « attendu qu'ils se sont rendus indignes d'avoir part en leurs biens, pour s'estre mariés sans le consentement et contre l'intention [de leurs parents], au mespris de l'autorité paternelle, au préjudice de l'honneur, du respect dus aux parents ». Pierre Richard et Marie Abelly déclarent qu'ils interdisent à leurs fils de

---

s'est marié en présence d'Henry Hangoulevan, maître joueur de luth, bourgeois de Paris. Était-ce un ami de François Richard, le compositeur de la musique de la Chambre du Roi ? (Cf. l'acte *in extenso* aux Arch. Nat., Min. Cent., CXXI, II, 2-9-1647).

1. Arch. Nat. Min. Cent., CXXI, 5, 17-9-1645.
2. Bibl. Nat. Fichier La Borde.
3. Arch. Nat. Min. Cent. CVII, 175.

« les hemter et fréquenter en leurs maisons ». Ils sont résolus « a la dicte exhérédation ordonnée par la loi du prince, suivant la voye de droict, sans aucune haine ny animosité envers les dicts Richard leurs fils, quoy qu'ils ayent mérité d'encourir toute la rigueur d'une juste indignation ».

Les parents Richard reviendront bien vite sur leur courroux. Le 6 mai 1649, ils retournent devant le notaire et déclarent que « ayans esgard au besoin dans lequel [leurs fils] pourroient tomber... ils leur donnent et lèguent par forme de disposition testamentaire tous les biens qui se trouveront restés après les debtes payées et le testament accomply du dernier mourant des dits Pierre Richard et Marie Abelly, à condition que leur fille Magdelaine Richard [1] y pourra prendre un tiers ». Suivent ici des formules concernant le partage éventuel de la fortune de Pierre Richard entre ses trois enfants [2].

A ces deux actes, comme aux agissements prématurés de Charles et d'Etienne, on aperçoit que les membres de la famille sont prompts à agir, à s'emporter, puis à absoudre...

Mais, comme nous l'avons dit plus haut, la famille de Pierre Richard paraît minée par un mal sournois. En 1646, le fils aîné de Charles est mort à l'âge de six mois. Sa femme Madeleine Dupré s'est éteinte à l'automne 1651 [3] à l'âge de vingt-cinq ans environ. A son tour, l'année suivante, Charles se sent frappé. Le 20 août 1652, il signe son testament, rue du Crucifix. L'essentiel est pour lui de payer ses dettes. Il doit trente livres au marquis de Sourdy, auquel il a fait acquérir un clavecin. A Jacquet, qui a vendu l'instrument, il doit encore quelques sols. A sa servante Marguerite, qui lui a prêté quarante livres, il faudra rendre son dû et payer une année de ses gages. Il est redevable de sept livres au facteur d'orgues Guy Joly, qui entretient l'instrument de Saint-Jacques. Il y a lieu de même de verser vingt livres à ce joueur d'orgue, Desloyer, qui l'a remplacé de temps à autre à l'église. Enfin, ses héritiers rendront à son frère Etienne six écus et pareille somme à ses tantes Jeanne et Marie. Il demande à être inhumé non

---

1. Elle avait alors dix-huit ans : dernière du foyer, elle a épousé André Le Mazier.

2. Arch. Nat. Min. Cent. CVII, 176.

3. L'inventaire après décès de Madeleine Dupré est daté du 24 octobre 1651 ; on y apprend que Charles Richard possédait alors un clavecin « fasson de Paris a ung clavier, garny de son pied de bois » et qu'il donnait des leçons d'épinette à des « écoliers », ainsi qu'à « une personne particulière » qui lui était recommandée par le marquis de Termes. (Arch. Nat. Min. Cent. II, 193).

loin de son épouse, dans la chapelle Saint-Charles de l'église Saint-Jacques. Il recommande enfin de remercier le sieur de Vasset, qui lui a donné des leçons de logique pendant six semaines, et de faire accepter une pistolle d'or par « l'homme d'église » qui, deux mois durant, lui a enseigné le latin [1]...

Tout cela n'est-il pas touchant et ne révèle-t-il pas un artiste sympathique ? Son inventaire après décès est dressé le 4 octobre 1652, à la demande de son père Pierre, lui-même au lit, gravement atteint, et si malade qu'il déclare ne pouvoir signer l'acte [2]... Seule, en cet inventaire, nous intéresse la clause concernant le clavecin de Charles Richard. Il était encore il y a un an rue du Crucifix (inventaire après décès de Madeleine Dupré) ; et, comme il a, pour l'heure, disparu, Etienne présume que son frère l'a fait porter « chez un de ses amis au faubourg St Michel ».

Etienne, désormais, va passer sur le devant de la scène. En 1652 nous le trouvons organiste à Saint-Jacques-de-la-Boucherie [3], son ami Gigault ayant pris l'orgue de Saint-Nicolas. Etienne a donc remplacé Charles devant les claviers du célèbre instrument construit en 1588 par Jean Langueudeul, et restauré en 1630 par Crespin Carlier. De la rue Saint-Martin, il se transporte rue du Crucifix où il succède à son frère. Il cumule les orgues de Saint-Jacques et de Saint-Martin-des-Champs ; nous le trouvons en cette abbaye vers 1655 encore. Organiste réputé, il semble fréquemment appelé à donner son avis comme expert. C'est l'heure (1657) où Etienne Richard a l'honneur d'entrer à la Chambre du Roi [4] comme « maistre joueur d'épinette ». Il enseigne également le clavecin au jeune Louis XIV [5]. Etienne aurait-il été l'élève de Chambonnières et aurait-il pris la place de ce dernier à la Cour, à l'instant où commence de décliner l'étoile du fondateur de l'école française de clavecin ? Organiste et claveciniste, il est aussi violiste. On le trouve comme tel en 1657 au service de Monsieur. En 1658, comme violiste, il prend

---

1. Arch. Nat. Min. Cent. II, 195.
2. Arch. Nat. Min. Cent. II, 195. — Pierre (voir plus haut), mourra trois semaines plus tard.
3. Par acte passé avec les marguilliers de Saint-Jacques, dès le 26 août 1652 : même contrat que celui passé en 1643 avec Charles ; obligation d'entretenir l'orgue (Arch. Nat. Min. Cent. II, 195).
4. Bibl. Nat. ms. fr. 10252, 14 février 1657.
5. Dans l'*Art des Organistes* (Encyclopédie Lavignac, 2e partie, t. II, p. 1272), Pirro cite d'E. Richard les fragments d'un prélude qui ne manque pas de saveur et qui pourrait dater de ce temps (v. plus loin). Il en faut rapprocher — semble-t-il — l'émouvante sarabande en *sol* que l'on trouve sous le nom de Richard dans un manuscrit composite de la Bibl. du Cons. (Rés. 89 *ter*).

part à l'exécution du ballet d'*Alcidiane*, sous la direction de Lully [1], et la même année, « Monsieur, nous dit Pirro, lui fait l'honneur d'être parrain de l'un de ses enfants dans la Chapelle de la Reine » [2]. C'est Loret qui nous rapporte la cérémonie, dans les termes suivants : [3]

Dans la Chapelle de la Reine,
Qui, de gens, étoit presque pleine,
Le Frère de Sa Majesté,
Prince, d'admirable bonté,
Et dont, partout, le renom brille,
Tint, l'autre jour, le Fils, ou Fille
Du Sieur Richard, qui de ses doigts,
Charme les princes et les Rois *
Et dont la parfaite excellence
Dans la musicale Science,
Et pour toucher divinement
L'orgue et le Clavessin charmant,
Ne voit personne qui l'égale ;
Bref, qui dans la Maison Royale
A plusieurs illustres fait part
Des rares secrets de son Art.
Une dame agréable et sage
Qui par les droits du Mariage
Et par la Volonté de Dieu,
Est marquise de Richelieu,
Avec Monsieur, fut la Mareine,
Qui donna le Nom de la Reine **
A l'Enfant du susdit Richard,
Que Dieu prézerve, sauve et gard.

* Monsieur Richard est ce très excellent organiste de Saint Jacques de la Boucherie.
** Anne.

Comme claveciniste attaché à la Maison de « Madame », c'est-à-dire d'Henriette d'Angleterre, il touche en 1663 huit cents livres [4], et ses gages pour apprendre au Roi à toucher le clavecin se montent, en 1664, à deux mille livres [5]. On le voit, la situation d'Etienne n'est pas à dédaigner. La même année, les marguilliers de Saint-Merry ont recours à lui pour expertiser leurs orgues : il conseille le facteur Enocq et c'est avec Pierre Desenclos qu'il reviendra six

1. PRUNIÈRES (H.), *l'Opéra italien en France avant Lulli*, 1913, p. 207.
2. Notice sur *Nicolas Gigault*, *op. cit.*, p. IX.
3. LORET, *La muse historique*, vol. 2, Lettre du 12 janvier 1658, p. 431.
4. Arch. Nat. Z^1a 519.
5. Arch. Nat. KK 213, f° 12.

mois plus tard pour examiner le travail du célèbre organier [1]. Est-ce lui qui aurait introduit à Saint-Merry, pour Noël 1664, Nicolas Lebègue ? Faut-il voir en ce dernier l'un de ses élèves ? [1]

Si la biographie d'Etienne Richard commence de s'éclairer, elle comporte encore de nombreux points d'interrogation. On voudrait connaître ses attaches *exactes* avec la Musique du Roi. Avait-il ses entrées à la Cour comme simple professeur... ou comme virtuose ? S'il est resté inscrit à la Maison du duc d'Orléans comme joueur de viole jusqu'en 1669 [2], a-t-il été évincé chez le prince par J.-H. d'Anglebert ? Ou bien ce dernier a-t-il été présenté au Roi par Richard ? Chambonnières, Etienne Richard, d'Anglebert, quelles relations ont entretenu ces trois musiciens : amis ou adversaires ?

Le 25 avril 1663, Jeanne Jacquet fait une donation à l'épouse d'Etienne Richard, Barbe Bruneau [3]. Le 4 mai 1664, Etienne assiste comme témoin au mariage de Jean Lisonnet, bourgeois de Paris, et de Madeleine Le Maire, qui appartient sans doute à la famille des musiciens qui portent ce nom [4]. Cinq ans plus tard (15 janvier 1669), nous le trouvons toujours dans les mêmes fonctions [5], avec le titre d' « ordinaire de la Chambre du Roi pour enseigner à sa Majesté à toucher le clavecin ». Or, sa Majesté a trente ans ! Qu'elle soit restée fidèle à son professeur de clavecin, n'est-ce pas dire en quelle haute estime elle tient ce bourgeois du Marais ?

Ce bourgeois du Marais paraît solidement attaché à son église principale Saint-Jacques-de-la-Boucherie. L'année qui précédera celle de sa mort [6], ne voit-on pas les marguilliers et le curé modifier et alléger quelque peu le contrat d'engagement qu'il a signé à la mort de son frère (14 novembre 1668) ? ; les mêmes, modifier l'acte — le bail — par lequel ils l'avaient logé rue du Crucifix, en la maison jouxte le presbytère, où l'on avait accueilli dès 1643 son frère Charles ?

A Paris, Etienne Richard connaît à son orgue une célébrité aussi grande qu'au château de Saint-Germain. C'est Pirro qui nous rapporte les paroles de Robinet, le continuateur de Loret, évoquant la joie des auditeurs

lorsque Richard, sur sa régale

---

1. Cf. notre *Nicolas Lebègue*, 1954.
2. Arch. Nat. Z^{1a} 517.
3. Arch. Nat. Y 203, f° 115 v°.
4. Arch. Nat. Y 205, f° 130 v°.
5. Arch. Nat. Y 218, f° 433 v°. Mariage de Robert Vauclin, marchand de la Martinique, avec Marguerite David.
6. Arch. Nat. LL 770, f° 12, 14, 14 v°.

écrit le rimeur le 24 décembre 1667

Par un harmonieux régale
Touchoit si délicatement
Les beaux cantiques que l'on chante
Sur la Naissance ravissante
Du Divin fils de l'Éternel.
Richard

dit-il encore en sa *Lettre en vers à Madame*, datée du 14 janvier 1668

Richard, personnage idoine
A toucher l'orgue, de façon
Que de luy chacun prend leçon
Et qu'il n'est luth, mandore ou lyre,
Qui fasse de plus doux accors,
Qu'en fait sous ses doigts ce grand corps,
D'où vient qu'en l'Esglise St Jacques,
Sans attendre Noël, ni Pâques,
Il se fait quasi tous les jours
Pour l'ouïr, un fameux concours
Des plus grands même, en conscience,
Témoin m'est Philippe de France
Et sa digne Henriette aussi,
Qui pleine pour lui d'un beau souci
Ont été prêter leurs oreilles
A ses merveilles sans pareilles... [1]

Ces derniers mots nous disent l'admiration que lui portent Monsieur et Madame : une admiration si grande, un attachement si fidèle des gens de leur maison, que Richard mort, que Madame décédée, les services n'en continuèrent pas moins à coucher le nom de notre musicien sur les Etats ou Roles de la duchesse d'Orléans, et ce jusqu'en 1672, comme si Richard avait été attaché à la Palatine, ce que les dates interdisent de penser ! [2]

Car il est logique de situer la date de mort de Richard aux envi-

---

1. Cité par Pirro, *op. cit.*, p. IX, d'après *Les Continuateurs de Loret*, Lettres en vers de..., T. II et III, 1883-1899. — Dès le 3 déc. 1667, Robinet avait signalé que

... rien n'est plus mélodieux
Qu'étoit cette douce harmonie
Et merveilleuse symphonie
Que conduisait le sieur Richard
Qui devroit devenir Richard
Par la symphonique science
Où l'on peut dire en conscience
Qu'il est un moderne Amphion
Un autre Orphée, un Arion...
(T. II, 1883, p. 1100).

2. Arch. Nat. Z^1a 519, 1672.

rons du mois de mai 1669. La délibération du 6 juin [1] nous apprend en effet « qu'attendu le décès arrivé d'Estienne Richard organiste, nous avons [ce sont les marguilliers de St-Jacques qui parlent] avisé que la maison qu'il occuppe » rue du Crucifix, sera « publiée au prône, louée » et que le locataire aura la charité d'y garder jusqu'à la St Rémy, c'est-à-dire jusqu'au 1er octobre, « la veuve Richard et ses enfants... qui sont dans la gêne. » Dès le 22 juin, c'est J. D. Thomelin qui est appelé à prendre la succession de Richard. Un disciple ? Sans doute [2]. Dès le 18 juillet, marché est passé avec le facteur Jean de Joyeuse [3], en présence de Thomelin, « pour réparer ce qui s'est trouvé à restablir aux orgues, et dont la dite veuve et héritiers du deffunt Richard dernier organiste sont tenus et sauf le recours contre eux, à 70 livres ». L'engagement, signé par Etienne Richard en 1652, lui avait fait une obligation d'entretenir son orgue [4]. Mais la veuve Richard, « attendu le mauvais estat de ses affaires et la nécessité de ses enfants », demandait à être déchargée de cette réparation, de même que des frais d'enterrement de « son mary et de son fils »... A-t-elle perdu l'un et l'autre au même instant [5] ? On s'étonne que la veuve du maître de clavecin du Roi et du fidèle officier de Monsieur, n'ait pu profiter d'un secours immédiat, voire d'une pension !

Un dernier détail mérite d'être ici noté. Le 1er août 1669, la veuve d'Etienne Richard vient remettre au bureau de la paroisse Saint-Jacques « le livre servant à l'orgue, contenant 117 feuillets... pour demeurer... avec les papiers de la fabrique ; et duquel livre l'organiste se chargera en prenant possession, pour le rendre en sortant de charge ; à l'instant le dict livre a esté délivré au sieur Thomelin qui s'en est chargé au bas du marché du restablissement de l'orgue » [6]. Ne faut-il pas voir ici la preuve qu'à chaque tribune est attaché un *livre d'orgue* en lequel le titulaire recopie — outre des accompagnements de plain chant — des pages contemporaines qui circulent en manuscrit et qui, dès cette époque (1665-1670),

---

1. Arch. Nat. LL 770, f° 21.
2. *Ibid.*, f° 22. — Le contrat d'engagement de J. D. Thomelin se trouve aux Arch. Nat. Min. Cen. II, 245, 22 juin 1669.
3. *Ibid.*, f° 23 v°.
4. Il en avait été ainsi pour Charles Richard en 1643. V. Pièce justificative.
5. S'agit-il de son fils *Charles*, né en 1650 ? On meurt très jeune en cette famille Richard. Pierre Ier était mort n'ayant pas atteint la soixantaine ; son fils Charles à 32 ans ; sa bru à 25 ans ; son fils Etienne vers 47 ans ; son petit-fils Pierre à 6 mois ; son petit-fils Charles à 19 ans.
6. Arch. Nat. LL 770, f° 24.

témoignent de la magnifique éclosion de la musique d'orgue en France [1] ? Nul n'ignore que le manuscrit Vm^7 674-675 de la Bibliothèque Nationale contient plusieurs pages de clavier (clavecin ou orgue) dûes à Richard, dont notre ami Raugel a publié une allemande et une sarabande. Aux côtés de ces allemandes, courantes, sarabandes et gigues, nous trouvons deux préludes dont l'un est attribué à « Mr Richard, de St Jacques ». Nous rappelons que dans les deux tomes de ce « manuscrit Bauyn » (sur lequel une étude reste à écrire) existent, outre les œuvres de Chambonnières et de Louis Couperin, des pages de Richard, Hardel, Lebègue, Pinel, Monnard, Frescobaldi et Froberger. L'une de ces dernières est datée de 1650. Il paraît difficile d'attribuer au milieu du siècle *toutes* les pièces de ce manuscrit. Sans doute appartiennent-elles à la période 1650-1670. C'est exactement celle des Richard. Mais comme aucun prénom ne vient ici nous éclairer, nous ignorons s'il faut donner les pièces de Richard à Charles ou à Etienne. Certaines d'entre elles se trouvaient-elles dans le livre rapporté en 1669 par la veuve Richard aux marguilliers de Saint-Jacques ?... C'est fort possible.

***

Nous ne savons s'il y a lieu de rattacher à cette famille — à ce dernier groupe de Richard ou au premier — ce Roch Richard, maître organiste, dont on baptise la fille Anne sur Saint-Médard, le 15 juin 1647, une autre fille Claude le 10 avril 1650 qui a reçu pour parrain le facteur d'orgues Pierre Des Enclos [2]. Nous ignorons de même la parenté qui pourrait exister entre nos Richard et cet Antoine-Germain Richard, « danseur du Roi, pensionnaire du Roi dans les ballets, ancien de l'Académie royale des Danses », dont on inhume sur Saint-André-des-Arts, le 28 août 1693, le fils Antoine [2].

***

Résumons-nous. Les deux premiers tiers du XVIIe siècle ont connu deux groupes de Richard, les uns luthistes, les autres hommes de clavier. Les uns et les autres fréquentent la Cour et y trouvent des situations en vue. Resterait à savoir — un texte un jour nous

1. Cf. le ms. 572 de Tours, qui est un livre d'orgue ainsi composé, de la fin du XVIIe s. et du début du XVIIIe s.
2. Bibl. Nat. Fichier La Borde.

permettra peut-être de le dire — si les uns sont apparentés aux autres. Si François I et Louis, qui sont frères, ont également pour frère Pierre, ou s'ils sont cousins de ce dernier [1].

Ici s'impose une remarque — que nous formulons en guise de conclusion. Luthiste d'Anne d'Autriche et compositeur de la musique de la Chambre de Louis XIII et de son épouse, François I Richard a sans doute désigné son frère Louis à l'attention d'Henriette de France, sœur de Louis XIII, qui en fit son compositeur attitré à la Cour de Londres. Est-ce Henriette de France, par ricochet, qui, de retour en son pays natal après la révolution anglaise, a désigné à l'attention de sa fille Henriette d'Angleterre, épouse de Monsieur, frère du Roi, et duchesse d'Orléans... un Richard (Etienne), que lui aurait présenté son fidèle compositeur Louis ? un Etienne qui sera plus de dix ans musicien de Madame et de Monsieur, ainsi que maître de clavecin du fils d'Anne d'Autriche ?... Ces rapprochements sont-ils simples faits du hasard ?

Le hasard, en tout cas, aurait, en moins de douze mois, réuni Henriette de France, Henriette d'Angleterre, Etienne Richard, dans la mort (1669-1670) !

Norbert DUFOURCQ.

Arch. Nat. Min. Cent. I, 118.

1643, 13 janvier

Aujourd'huy dacte des présentes, Charles Richard, organiste demeurant à Paris, rue de Grenelle, paroisse St Eustache, s'est adressé à Monsieur maître Jean de Gaumont, seigneur de Saussay, conseiller du Roy... et comme marguilliers... de l'église St Jacques de la Boucherie... ausquelz il a dict et remonstré que depuis ung mois en ce il seroit arrivé le deceds de Louis Bourdin, naguères organiste de ladicte église, au moyen de quoy, il estoit nécessaire ausdits sieurs... de s'en pourveoir d'ung pour le service divin d'icelle, ce qui auroict meu le dict Richard de se présenter ausdits sieurs... et iceulx requis et suppliés de le vouloir admectre et retenir, en la dicte charge, offrant de l'exercer en personne

1. A l'instant où nous jetons un dernier coup d'œil sur les épreuves de cet article, nous arrive pour compte rendu — nous en parlerons dans une prochaine livraison — l'étude de Walter L. WOODFILL, *Musicians in English Society, from Elizabeth to Charles I*, 1953. L'auteur cite Louis Richard dès 1618 parmi les musiciens de la reine Anne, épouse de Jacques Ier (p. 302), ce qui donnerait à penser qu'Henriette Marie de France a gardé, en 1625, certains artistes français qui déjà avaient émargé à la Cour d'Angleterre ; il cite également, et dès 1636, le maître à danser de Charles Ier, Sébastien La Pierre (p. 188).

avec toute l'assiduité qu'il luy sera posible... et oultre s'obliger d'entretenir les orgues de la dicte église et tous les jeux d'icelles bien et deuement sonnans et accordans a ses fraiz et despends pendant le temps qu'il demeurera en icelle charge, à l'exception toutteffois du buffet, du relèvement général des jeux des dites orgues quand il conviendra y travailler, moyennant que le bon plaisir desdits sieurs... soit de luy donner et accorder annuellement la somme de 400 livres, tant pour ses gaiges ordinaires qu'entretenement des jeux des dites orgues, payable chacun an quatre quartiers et de le loger es lieux que occuppoit le dit deffunct Bourdin. Lesquelles offres de propositions ayant esté considérées et communiquées aux anciens marguilliers et parroissiens de la dite église, ont résolu de les accepter, et suivant ce les parties es dits noms recongnurent et confessèrent avoir faict convenu et accordé ensemble ce qui en suit.

C'est assavoir que les dits sieurs... retiennent... le dit Richard en la dite charge d'organiste ordinaire de la dite église pour l'exercer et sonner de l'orgue aux jours et festes accoustumées et en aultres jours quand bon semblera... ce que le dit Richard... promet faire et s'en rendre assidu en personne et sonner de l'orgue pendant le dit temps aux jours cy après déclarez, scavoir est le jour de la circoncision... à la vigille et à vespres, la première, troisième et cinquiesme antienne, le respons, le magnificat et aux complies l'himne et le Nung dimitis et après les dites complies l'antienne de la Vierge ; et le dict jour aux matines sonner de l'orgue à l'invitatoire, l'himne suivante et trois, six et neufviesme respond, le Te Deum, l'himne des Laudes et Benedictus ; la grand messe, les vespres et complies dudit Jour.

Plus pour la feste de l'Epiphanie le jour de la Translation St Jacques, les jours de la Purification et Annonciation de la Vierge observer la veille et le jour des dites festes et sonner de l'orgue comme il est cy dessus déclaré pour la feste de la Circoncision, mesme sonner de l'orgue à la première messe du dit jour de la translation St Jacques.

Plus, le jour de Pasques, aux premières vespres, matines, à la grand messe parroissiale et aux secondes vespres et salut au soir ; les jours de la première et seconde ferye de Pasques, le dimanche de Quasimodo ; le jour de messieurs St Jacques, St Philippes et le jour de l'assension, aux premières vespres, matines, grandes messes, secondes vespres des susdits jours et festes.

Plus la vigile de la Pentecoste aux premières vespres et le landemain jour de la feste aux matines grandes messes parroissialles et secondes vespres et salut du soir, comme à la feste de Pasques ; la première et seconde ferye d'icelle feste de la Pentecoste aux matines, grandes messes et vespres. Le jour de la très sainte Trinité aux premières vespres, matine, grande messe et secondes vespres dudit jour. Plus le jour de la feste Dieu, la vigille a vespres, à matines, premières et secondes grandes messes, et secondes vespres du dict jour ; plus à la grande messe de chacun jour de l'octave. Plus le jour et feste St Pierre St Paul aux premières

vespres, grande messe et secondes vespres. Plus le jour St Jacques St Christophe patrons de la dicte Eglise aux premières vespres, matines secondes et grande messe et a vespres du jour. Plus les jours Ste Clere, Ste Anne, comme aux festes d'apostre. Plus le jour de l'Assomption nostre Dame aux premières vespres, matines grande messe et aux secondes vespres dudit jour. Plus le jour de St Louis à la grande messe et à vespre. Plus le jour de la Nativité de nostre Dame, premier dimanche d'octobre, jour de la dédicace de l'église ; le jour de la feste de la Toussainctz et de la conception nostre Dame, aux premières vespres, matines grande messe et secondes vespres des dits jours et festes. Plus la veille de Noel, aux premières vespres, matines, messe de minuit, la grande messe et secondes vespres. Plus le jour St Etienne, St Jean l'évangéliste au dernier de respond de matines, a Te Deum, l'himne des Laudes au Benedictus et à la grand messe et vespres des dits jours.

Plus sonner de l'orgue aux grandes messes et vespres de la veille et des jours et festes des Apostres et évangélistes et pareillement des jours et festes St Michel, St Denis, St Marcel, St Martin, Ste Catherine, ensemble aux grands respons, Te Deum des matines, l'himne des laudes et benedictus des dits jours et festes.

Plus sonner l'orgue alternativement avec les voix du chœur... aux derniers psalmes des vespres des jours de Pasques, Pentecoste de la Feste Dieu et du jour de l'octave d'icelle, du jour St Jacques, St Christophe, Assomption nostre Dame, de la Dedicace de l'église, de la Toussainctz, du jour de Noel, de l'Epiphanie et Translation de St Jacques de chacune année.

Plus sonner de l'orgue les premiers dimanches des mois à la grande messe et secondes vespres. Plus aux messes de fondations faictes en la dicte église par feu le sieur Boulenois et en toutes les prières extraordinaires et processions qui se feront en icelle et générallement à tous telz jours occasions et quand bon semblera ausdits sieurs marguilliers et leurs successeurs de luy commander et encore le dit Richard a promis et promet d'entretenir à ses despens tous les jeux des dites orgues, les netoyer et accorder bien et deuement, comme il appartient les maintenir et conserver en bon estat et pour ce faire fournir de tout ce qu'il conviendra et sera nécessaire à l'effet du dit entretenement, sans que les dits sieurs marguilliers et leurs successeurs soient pour ce tenus payer aucune chose au dit Richard, au dict entretenement non compris le buffet des dites orgues et ce qu'il conviendra pour lever en général les jeux d'icelles quand il en sera besoing et à ces exception, le dit Richard s'oblige rendre les dits jeux d'orgues en bon estat et bien accordans lorsqu'il sortira ou sera desmis de la dite charge et moyennant que dessus iceulx sieurs marguilliers au dict nom ont promis... payer au dict Richard par chacun an aus dits quatre quartiers les dites quatre cens livres t. pour ses gaiges ordinaires, tant à cause des dites charges d'organiste que pour le dit entretenement des dictes orgues et en faveur du susdict entretenement a commencer à avoir cours du premier jour du

présent mois de Janvier dont le premier quartier de payement eschera le dernier jour de mars prochain et ainsy continuer... et oultre les dits sieurs... ont accordé... au dict Richard ce acceptant pour son logement et de sa famille tant et sy longuement que les dits sieurs... le retiendroit en la dicte charge, la jouissance des lieux cy après déclarés déppendans d'une maison appartenant à la dicte fabricque scize à Paris rue du Crucifix St Jacques attenant et près la dicte Eglise ou cy devant estoit l'enseigne du bourdon,

Assavoir d'une estude sur une salle attenant les premières caves d'audessoubs la première chambre et bouge ; au dessus de la dite estude et salle ensemble l'aisance et usage avec les aultres locataires de la court depuis d'icelle maison qui demeurera commune entre eulx ; pour des dits lieux cy dessus accordéz au dict Richard jouir par luy et sa famille pendant le dit temps, sans en payer aucun loyer ; à la charge néantmoins qu'ils seront tenus, comme il promect les entretenir de menues réparations locatives et nécessaires à y faire pendant le dict temps ; et le pavé estant au devant de la dicte maison, et en fin d'icelluy le tout rendre et délaisser en bon estat, payer par le dict Richard les deniers à quoy la dicte maison sera taxée pour les pauvres, boues, chandelles, lanternes et aultres charges de ville et de police.... et en acquitter les dicts sieurs.

Et sy ne pourra le dict Richard bailler, cédder ny transporter son droit de la dicte jouissance à aultre personne quelsconques sans le consentement des dicts sieurs, qui au surplus le tiendront clos et couvert es dicts lieux aux us et coustumes de Paris, et entrera en la jouissance d'iceulx au jour et festes de Pasques prochain soubz condition que pendant le temps de la dicte jouissance, il y convient faire quelques grosses réparations, le dict Richard sera tenu les souffrir et endurer sans pour ce prétendre aucune récompense.

Fait et passé au bureau de la dicte fabrique l'an 1643, le mardi 13e jour de janvier.

SUR LES RELATIONS DE BEETHOVEN AVEC CHERUBINI

Rapports et opinions.

On connaît en gros les relations de Beethoven et de Cherubini. Mais bien des détails restent vagues et obscurs. Les sources principales d'information, du côté beethovenien, sont Schindler et Thayer. Du côté de Cherubini, il faut avoir recours à la biographie de Schemann, unique ouvrage moderne d'ensemble, dont l'esprit est contestable, mais la documentation sérieuse et abondante [1].

On est mal renseigné sur le détail des relations de Beethoven avec Cherubini à Vienne, en 1805-1806. A Vienne on « adorait » Cherubini [2] On y avait représenté avec succès, en 1802, *Lodoïska* et *les Deux Journées* (sous le titre du *Comte Armand*), puis *Médée* et *Elise ou le Voyage aux glaciers du mont St-Bernard*; en 1803, *l'Hôtellerie portugaise* [3]. Le théâtre *An der Wien*, que dirigeait Schikaneder, et le Théâtre de la Cour, dont le concessionnaire était depuis 1794 le baron von Braun, se disputaient les ouvrages de Cherubini. En 1805, Braun s'assura l'avantage en se rendant à Paris, d'où il ramena Cherubini en personne, accompagné de sa femme et de sa fille alors âgée de trois mois.

Cherubini, parti de Paris le 26 juin, arriva à Vienne le 27 juillet au soir. On connaît son itinéraire par la description qu'il en a

---

1. A. Schindler : *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster, 1840, plusieurs rééditions. — A. W. Thayer : *Ludwig van Beethovens Leben*, trad. et remaniements par H. Deiters et H. Riemann, 5 vol., Berlin, 2e et 3e éditions, 1907-1917. — Ludwig Schemann : *Cherubini*, Stuttgart, 1925.

2. D'après le *Journal des Luxus*, janvier 1803, cité par L. Nohl, *Beethovens Leben*, 2e édition, 1909, I, 370, note.

3. Nohl, *ouv. cité*, I, 370. Le titre adopté ensuite pour la version allemande des *Deux Journées* est *der Wasserträger*. C'est par erreur qu'A. Orel, dans *Musikstadt Wien*, Vienne-Stuttgart 1953, indique la date de 1814 pour la première de *Lodoïska* (p. 353).

donnée lui-même. On sait qu'il repartit le 9 mars suivant pour être de retour à Paris le 1er avril [1]. Son séjour a été fertile en épisodes divers. Sa première visite fut pour Haydn, à qui il devait remettre, au nom du Conservatoire de Paris, une médaille spécialement frappée à son intention [2]. Il eut ensuite à diriger la préparation d'une reprise de *Lodoïska*, pour laquelle il écrivit un air nouveau et deux entr'actes [3]. Sur commande de Braun, qui peut-être l'avait déjà pressenti à Paris, il écrivit en peu de temps la partition de *Faniska*, qui fut représentée au Théâtre de la Cour le 25 février 1806 avec un succès que prouvent les vingt-huit représentations de l'ouvrage [4]. Entre temps, la campagne que devait illustrer le nom d'Austerlitz avait amené l'occupation de Vienne par les Français (13 novembre 1805). Napoléon profita de la présence à Vienne de Cherubini, que pourtant il n'aimait guère, pour le charger de mettre sur pied des concerts. Cherubini en organisa et en dirigea une douzaine, les uns à Vienne, les autres à Schönbrunn [5].

Beethoven, plus jeune que Cherubini de dix ans, n'était pas encore parvenu à la grande célébrité. Il fréquentait les spectacles d'opéra et admirait beaucoup les œuvres de Cherubini et de Méhul [6]. On ne sait dans quelles circonstances Cherubini et Beethoven se rencontrèrent. Cherubini n'a pas pu ignorer la première de *Fidelio*, représenté au théâtre *An der Wien*, dans sa première version, huit jours après l'occupation de Vienne par les Français, le 20 novembre 1805. Leurs relations ont pu être favorisées par Sonnleithner, auteur à la fois du premier livret de *Fidelio* et de celui de *Faniska* [7].

L'opinion de Cherubini sur Beethoven est connue par les propos qu'il tint à Schindler à Paris, en 1841, et que celui-ci a rapportés [8]. Il aurait surtout conservé l'impression d'un homme « brusque » et d'un pianiste « rude ». Le premier état de *Fidelio* lui avait sans doute permis de constater que Beethoven ne se préoccupait pas assez des possibilités des chanteurs et il lui avait fait cadeau de la

---

1. SCHEMANN, *ouv. cité*, 59 ss.
2. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bâle (en cours de publication), fasc. 15-16, col. 1173. SCHEMANN, *ouv. cité*, 66.
3. F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, 1866, II, 267.
4. SCHEMANN, *ouv. cité*, 64. OREL, *ouv. cité*, 352.
5. FÉTIS, *ouv. cité*, II, 267.
6. SEYFRIED, cité par NOHL, *ouv. cité*, I, 369-370, note.
7. SCHEMANN, *ouv. cité*, 70.
8. SCHINDLER, *ouv. cité*, I, 113 ss. L'essentiel est reproduit dans SCHEMANN, *ouv. cité*, 722 ss.

Méthode de chant du Conservatoire qu'il avait rédigée avec divers collaborateurs, dont Méhul et Gossec. Beethoven, dit Schindler, a conservé cette méthode dans sa petite bibliothèque jusqu'à ses derniers jours [1]. La supposition la moins aventurée est que le caractère et le comportement de Beethoven ne plurent guère à Cherubini. Mais il apprécia sûrement le musicien, car, une fois rentré à Paris, il y a fait entendre les premières symphonies de Beethover. Plus tard, il a poussé Habeneck à orienter dans un sens beethovenien son action à la tête de la Société des Concerts du Conservatoire [2]. Mais en 1809 il a refusé au baron de Trémont de lui donner une lettre d'introduction auprès de Beethoven, de crainte que son protégé ne fût mal reçu [3].

Les sentiments de Beethoven à l'égard de Cherubini se sont manifestés dans des lettres qu'il lui adressa ou eut le projet de lui adresser et dont deux au moins ont été conservées. On peut aussi les dégager de l'examen des Cahiers de conversation. Cette documentation s'échelonne entre l'automne de 1819 et l'automne de 1826. Il en ressort que Beethoven, parvenu à la maîtrise, se tenait au courant de la production de Cherubini et considérait ses œuvres avec admiration et respect. Successivement, Holz et le neveu Karl rapportent que Cherubini a renoncé à écrire des quatuors après ceux de Beethoven [4]. En septembre 1825, Schlesinger, qui engage Beethoven à se rendre à Londres, lui parle des musiciens français qu'il verra au passage et affirme que Cherubini, avec qui il a souvent parlé de lui, sera heureux d'avoir de ses nouvelles. Puis il fait allusion aux difficultés qu'eut Cherubini avec Napoléon [5]. Un sujet de conversation fréquent est fourni par des œuvres religieuses de Cherubini : la *Messe solennelle* écrite pour le sacre de Charles X et le *Requiem* composé pour l'anniversaire de la mort

---

1. Affirmation confirmée par une note de la main de Beethoven dans un cahier de conversation daté par Thayer de fin juin 1825, commencé à Vienne, terminé à Baden. Ce cahier se trouvait à la Bibliothèque nationale de Prusse à Berlin et portait le nº 86 de la collection. Le texte (feuillet 10 *b*) est : + singschule von paris mitnehmen.

2. SCHEMANN, *ouv. cité*, 729.

3. *Ibid.*, 722.

4. Cahier 78, 28 janv. 1825, feuillets 3 *b*, 4 *a* : Holz : Den Seyfried fragte ich, warum er nicht auch Quartetten schreibe ? — Ach, sagte er, das *kann* ich nicht ! Cherubini selbst sagte, dass er es versucht hätte, Quartette zu schreiben, wenn nicht Beethoven welche geschrieben hätte. — Cahier 94, 9-18 septembre 1825, feuillet 53 *a* : Karl : Man soll den Cherubini gefragt haben, warum er kein *Quartett* schrieb ; er sagte : Wenn Beethoven nie ein Quartett geschrieben hätte, würde ich Quartette schreiben ; so aber kann ich es nicht.

5. Cahier 91, feuillets 2 *b*, 18 *a*, 18 *b*.

de Louis XVI. L'entretien a pu être parfois technique, par exemple dans les derniers jours de 1825, où Holz note des exemples de l'harmonie du *Requiem* [1]. La *Messe du sacre* doit avoir été exécutée deux fois à Vienne dans les premiers mois de 1826 : divers entretiens avec Holz et avec Karl donnent des détails sur la préparation de ces auditions et sur l'effet produit [2]. Au début de mars, Holz rapporte que, dans un concert, l'ouverture de *Faniska* a été bien exécutée [3]. Toutes ces indications permettent de penser que Beethoven s'intéressait aux œuvres de Cherubini et les estimait.

Pendant cette même période, il y a eu entre les deux compositeurs des relations épistolaires. La pièce la plus curieuse, à examiner de près, est un brouillon de lettre daté par Schindler de janvier ou février 1823, où Beethoven demande à Cherubini d'intervenir pour que le roi souscrive à l'édition de sa *Missa solemnis*. On ne sait si cette lettre a été envoyée. En tout cas, Cherubini a dit plus tard à Schindler qu'il ne l'avait pas reçue [4]. Ce ne serait donc pas à une réponse de Cherubini que Karl fait allusion dans un cahier de conversation que Schindler a daté de février-mars 1826 : Cherubini a exprimé dans une lettre — sans doute à Beethoven — son admiration pour la *Missa solemnis* [5]. Mais au début de mai 1823 Beethoven avait donné au violoniste Louis Schlösser, qui après avoir travaillé la musique à Vienne voulait aller poursuivre ses études à Paris, des lettres d'introduction auprès de Cherubini et de Schlesinger [6]. Un cahier de conversation de novembre 1825 porte, de la main de Karl, le brouillon de deux lettres en

---

1. Cahier 98, 25 déc. 1825-1er janvier. 1826, feuillets 36 *a*, 37 *a*, 37 *b*.
2. Cahier 100, février 1826, feuillet 17 *a* (Holz). Cahier 103, mars 1826, feuillets 3 *b* (Holz), 27 *b* (Johann van Beethoven). Cahier 106, avril 1826, feuillets 16 *b*, 17 *a* (Holz). Cahier 108, mai 1826, feuillet 17 *b* (Holz).
3. Cahier 104, 5-12 mars 1826, feuillet 24 *b*.
4. SCHEMANN, *ouv. cité*, 729.
5. Cahier 103, février-mars 1826, feuillet 7 *b* : Karl : Cherubini schreibt, du habest seine Messe, ohne sie zu kennen, sehr nachsichtig beurtheilt, aber diese Nachsicht könne der Bewunderung nicht gleich kommen, womit er deine grosse Messe, Ludwig XVIII dedizirt, durchgelesen, man könne nichts sehnlicher wünschen, als dass noch mehr solcher *Muster* in dieser Art der Composition aus deiner Feder fliessen mögen.
6. Ces deux lettres n'ont pas été retrouvées. Elles sont annoncées dans une lettre de Beethoven à Schlösser du 6 mai 1823 : *Beethovens Briefe*, édition Kalischer, IV, 243, n° 903 ; Prelinger, III, 37, n° 727 ; Kastner 732, n° 1094. Beethoven charge Schlösser de transmettre à Cherubini ses compliments et de lui dire que son souhait le plus ardent est de voir paraître bientôt un nouvel opéra de lui. Sur Schlösser, cf. Th. FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch*, II, 125 ss. Sur la recommandation de Beethoven, Cherubini admit Schlösser au Conservatoire de Paris : SCHEMANN, *ouv. cité*, 727.

français, destinées à recommander à Cherubini et à Kreutzer le flûtiste Sedlaczek [1].

Le ton de cette correspondance, peut-être un peu hyperbolique dans l'éloge, peut être interprété comme traduisant l'estime réciproque des deux musiciens. Il faut retenir que, dans sa lettre à Schlösser, Beethoven marque une préférence pour les opéras de Cherubini. Cette préférence s'exprime nettement aussi dans la lettre à Cherubini projetée trois mois environ auparavant.

Le brouillon de lettre de Beethoven.

Le brouillon de la lettre que Beethoven projetait d'envoyer à Cherubini au début de 1823 n'a jamais — chose curieuse — été reproduit exactement. La comparaison des textes imprimés avec le document original est à cet égard édifiante [2]. Le manuscrit, conservé à la Bibliothèque nationale de Prusse (maintenant Bibliothèque scientifique publique), à Berlin, parmi les papiers de la succession de Schindler, a été mis à l'abri, pendant la guerre de 1939-1945, avec d'autres pièces précieuses. Il est actuellement déposé à la Bibliothèque universitaire de Tübingen et porte le n° 25 dans le catalogue du dépôt des manuscrits et documents beethoveniens [3]. Le texte, où se mélangent curieusement des phrases allemandes et françaises, l'écriture allemande et l'anglaise, est entièrement de la main de Beethoven. Il est écrit sur deux pages

---

1. Cahier 95, novembre 1825, feuillet 5 *a* : Karl : A Mons. Cherubini. Monsieur ! Le porteur de la présente lettre, Monsieur Sedlatzek, désire ardemment vous rendre ses hommages. Je suis assez convaincu de l'estime que vous marquez à des artistes dignes de ce nom, pour lui faire espérer un accueil favorable de votre part. Acceptez en même temps l'assurance de la plus haute considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être, Monsieur, Votre très humble S. L. v. B. — Ce brouillon, publié pour la première fois par Thayer, V, 245, n'est reproduit ni dans l'édition Kalischer, ni dans l'édition Prelinger des lettres de Beethoven. Kastner, 891, n° 1077. Sur Sedlaczek cf. Frimmel, *ouv. cité*, II, 175.

2. Le texte a été reproduit pour la première fois par Schindler, *ouv. cité*, II, 352. On le trouve dans les éditions des lettres de Beethoven par Kalischer, IV, 207, n° 881 ; par Prelinger, III, 31, n° 720 ; par Kastner, 723, n° 1077. La reproduction la plus fantaisiste (accompagnée d'un fac-similé !) dans Schemann, *ouv. cité*, 68-69. Fac-similé seul dans *Die Musik*, 18e année, n° 1 (octobre 1925), entre les pp. 16-17. — La présente étude n'a été possible que grâce à l'aide obligeamment apportée par la Bibliothèque de l'Université de Tübingen et par le *Beethoven-Archiv* de Bonn, à qui nous exprimons tous nos remerciements.

3. Cf. *De quelques documents beethoveniens* dans la *Revue de Musicologie*, décembre 1952, 131 ss.

au dos d'une feuille de papier fort, de format cm. 76 × 26,5, pliée en deux et portant la gravure de deux projets différents de titre de la *Missa solemnis* avec corrections autographes de Beethoven. La disposition de l'ensemble est : p. 1 : début du brouillon de lettre ; pp. 2-3 : épreuves de projets de titre de la messe ; p. 4 : fin du brouillon de lettre et note de Beethoven à Schindler (sans rapport avec la lettre). Le brouillon est écrit à l'encre. Il a été soumis par Beethoven à deux corrections successives comportant ratures et adjonctions dans les interlignes. Il semble que la première de ces corrections soit celle pour laquelle Beethoven a utilisé un crayon, l'encre étant employée pour la deuxième.

La transcription ci-dessous du texte est, dans toute la mesure du possible, conforme à l'original. L'orthographe, les abréviations et la ponctuation ont été conservées. Les parties du texte raturées figurent entre parenthèses, si leur déchiffrement a été possible, ou sont indiquées (entre parenthèses) par des points. Les adjonctions dans les interlignes sont mises à leur place, précédées et suivies d'un trait oblique.

La première indication en haut de la page est une mention de répertoire. Les deux indications de date (en français et en allemand) sont de la main de Schindler.

Mnscp. L. v. Beethoven 45

Le brouillon d'une lettre autographe de Beethoven
à Mons. Cherubini — 1823

BriefConcept Beethoven's an Cherubini vom Jahre $\overline{823}$
im Monath Jänner oder Febr.
rücksichtlich einer Verwendung bey des Königs Majestät wegen Annahme seiner grossen Messe.

Hochgeachteter Herr !

Mit grossem Vergnügen ergreife ich diese Gelegenheit (ihnen diess) /mich/ ihnen schriftlich zu nahen im geiste bin ich es ofter genug, indem ich ihre Werke über alle /andern/ theatralischen schäze, nur muss die schöne Kunstwelt bedauren, dass seit einiger Zeit, wenigstens in unserm Deutschl. kein neues grosses /theatralisches/ Werk von ihnen erschienen ist, so Hoch (ihre) auch ihre andern Werke von wahren Kennern geschäzt werden, so ist es doch ein wahrer Verlust für (den) die (...) Kunst kein neues Produkt ihres grossen Geistes mehr /für das Theater/ zu besizen, wahre Kunst bleibt unvergängl, u. der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an wahren /u. grossen/ genie produkten u. so bin

/ich/ auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von ihnen vernehme u, nehme (...) Antheil daran als an meinen eigenen Werken — kurz(um. ich ehre u. liebe sie — wäre nur meine beständig. Kränklichkeit nicht) dass ich sie in Prs sehen könnte, (...) mit welchem ausserördentl. Vergnügen könnte ich /mich über/ Kunstgegenstände mit ihnen (...) besprechen ? ! — nun muss ich noch hinzusezen dass ich bej jedem Künstler u. Kunstliebhaber mich so u nur mit Enthusiasm /über Sie/ äussere, sonst könnten sie freilich glauben, dass, weil ich etwas von ihnen zu bitten, diess bloss der Eingang dazu wäre, ich hoffe aber sie trauen mir keine so niedrige /verächtliche/ /Denkungs/ Handluns art zu. —

meine Bitte besteht darin, etc. dass hier bej etc. ich weiss, wenn sie sr : Majestät anrathen die Messe zu nehmen selbe gewiss u prenumerando meine Lage ma (deman) situation critique demande que je ne fixe pas /seulment/ come ordinaire mes rentèes au ciel au Contraire, il faut les fixer en bas pour les necessites (pour) de la vie. wie es auch gehen mag mit meiner Bitte an Sie ich werde sie allzeit lieben u. verehren, et vous resterés toujours celui de mes Contemporains, que je l'estime /am meisten/ le plus.

Si vous me voules faire une extréme plaisir, C'etoit si m'ecri(ve)res quelque lignes, ce qui me Soulagera bien — L'art unie toute le monde wie vielmehr wahre Künstler ; et peut-êtres vous me dignes aussi, de me mettre auch zu rechnen unter diese Zahl

avec la plus haute
Estime
votre ami
e serviteur
Beethoven

Lieber Schindler ich weiss nicht ob das andere Exempl. Corrigirt worden ist, u. sende dieses deswegen. — wegen N. u. S. bitte ich sie ja verschwiegen zu seyn. Bl. ist schon /im/ Kampf deswegen (...)

Eiligst
ihr Freund
Beethoven

Dans cette lettre, on peut estimer que Beethoven s'est montré flatteur avec quelque excès. Mais il s'agissait d'obtenir de Cherubini une démarche en faveur d'une souscription à la *Missa solemnis*. Il est d'autre part certain que Beethoven, dont on connaît le caractère intransigeant en matière d'art musical, ne se serait jamais laissé aller à flagorner un compositeur qu'il aurait jugé médiocre, même si celui-ci avait été en situation de lui rendre un service. L'intéressant est bien plutôt la restriction qu'apporte à l'éloge de Cherubini l'insistance de Beethoven à mettre en avant

Missa

composita et

Serenissimo ac Eminentissimo Domino Domino

Rudolpho Joanni,

Caesareo Principi et Archiduci Austriae,

S. R. E. Cardinali ac Archiepiscopo Olomu-

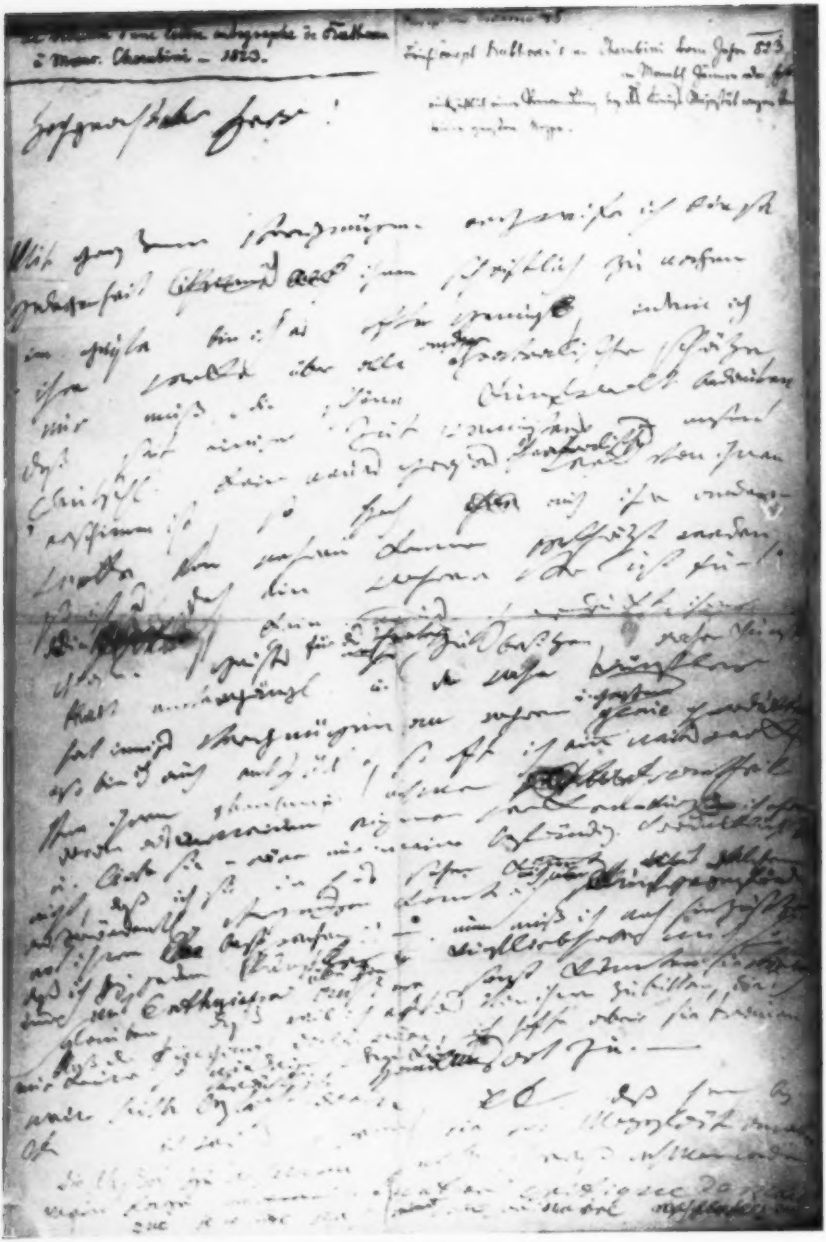
censi &c. &c.

summa

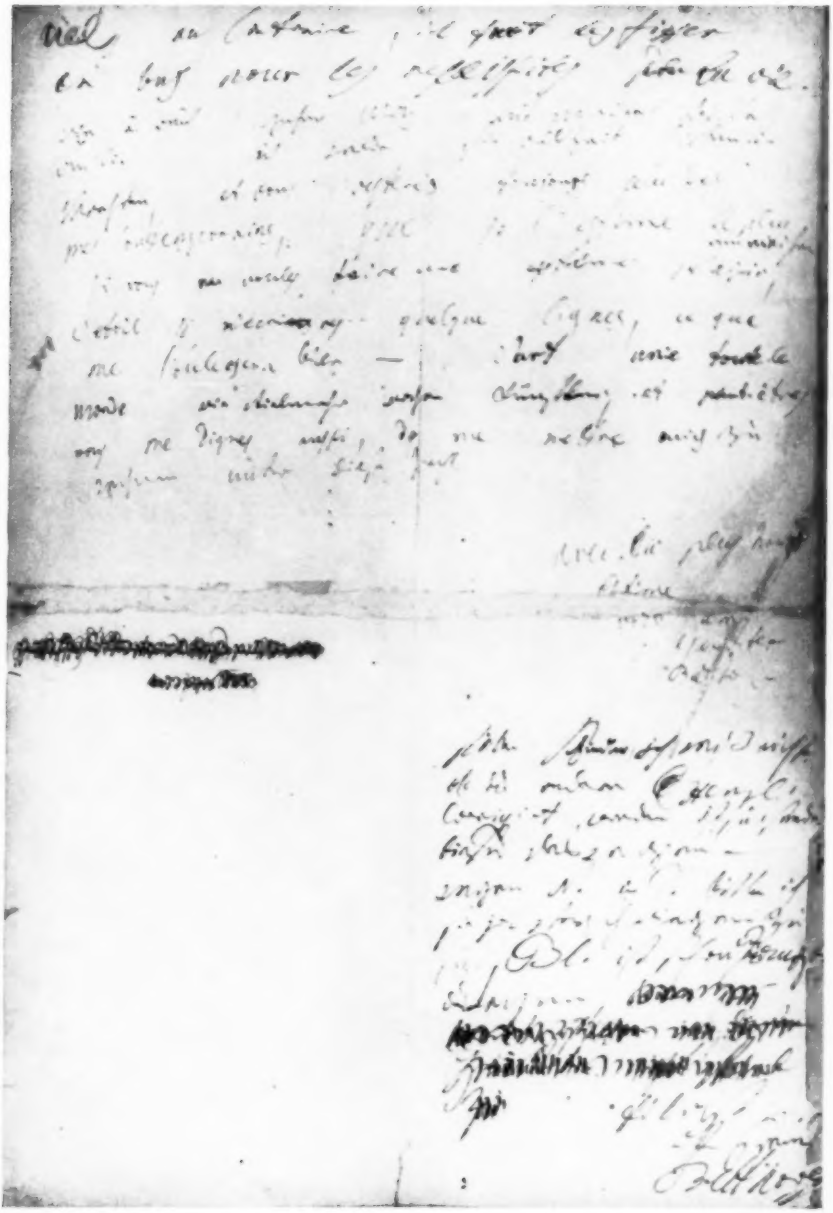
profundissima cum veneratione dicata

a

Ludovico van Beethoven.



Fac-similé du brouillon de la lettre



stinée à Cherubini par Beethoven (1823).

Missa

~~[illegible]~~ solennis

compositi et

Serenissimo ac Eminentissimo Domino Domino

Rudolfo Joanni

Caesareo Principi et Archiduci Austriae

S. R. E. Cardinali ac Archiepiscopo

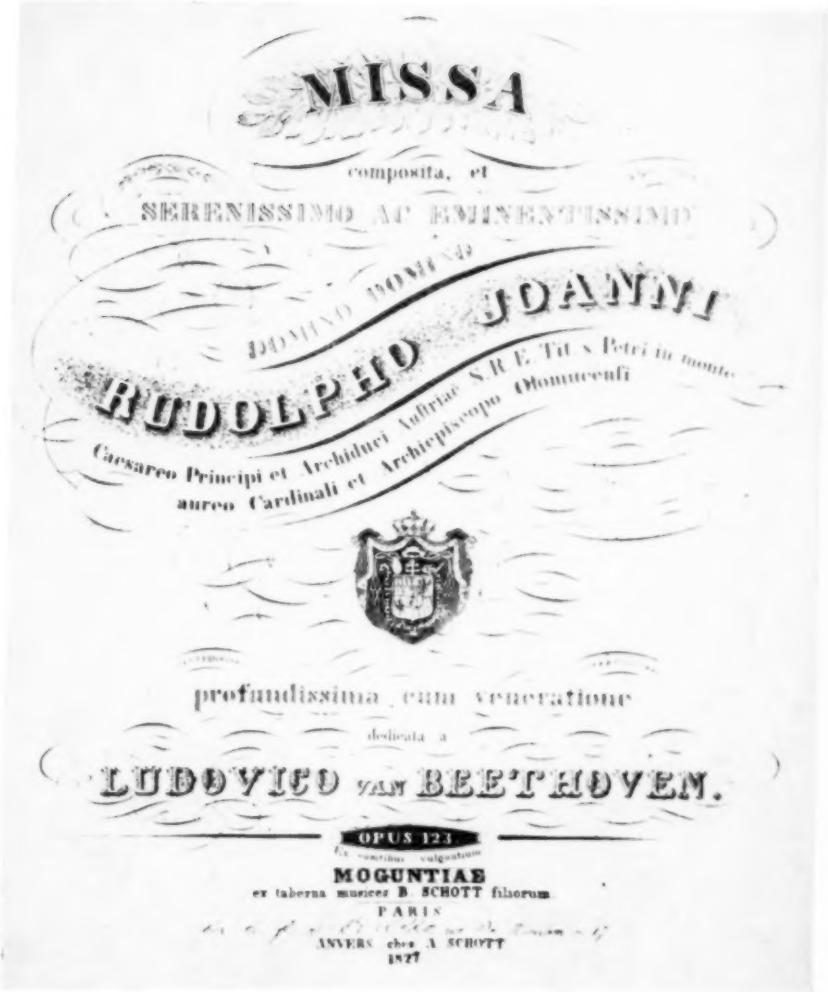
Olomuccensi &c.

~~profundissime~~ summa cum Veneratione dicata

a

Ludovico van Beethoven

BIBLIOTHECA


MISSA
composita, et
SERENISSIMO AC EMINENTISSIMO
DOMINO DOMINO
JOANNI
RUDOLPHO
Caesareo Principi et Archiduci Austriae S.R.E. Tit. s Petri in monte
aureo Cardinali et Archiepiscopo Olomucensi
profundissima cum veneratione
dedicata a
LUDOVICO VAN BEETHOVEN.
OPUS 123.
MOGUNTIAE
ex taberna musicae B. SCHOTT filiorum.
PARIS
ANVERS chez A. SCHOTT
1827

Titre de l'édition originale
de la *Missa solemnis*.

son activité de compositeur de théâtre. Deux adjonctions dans les interlignes sont, de ce point de vue, fort éloquentes et leur présence seule précise de façon incontestable la nuance de l'estime de Beethoven pour Cherubini. Il serait difficile de déterminer les autres œuvres de Cherubini qu'il pouvait connaître à cette époque, où sa surdité l'excluait de l'audition de nouveautés. Sa restriction suggère pourtant qu'il en connaissait et marque qu'il préférait Cherubini comme musicien de théâtre.

La note à Schindler, dont d'épaisses ratures rendent la fin indéchiffrable, est malaisée à interpréter. Les deux phrases qui en subsistent paraissent s'appliquer à des objets différents. D'abord à une correction, plus probablement à transcrire sur des exemplaires d'une œuvre dont la gravure était fautive. Puis c'est une recommandation de silence dans une affaire pour laquelle lutte Bl., c'est-à-dire sans doute Blöchlinger, à qui l'éducation de Karl fut confiée de juin 1819 à août 1823 [1]. Il s'agirait alors de l'un des innombrables épisodes de la lutte de Beethoven contre la mère de Karl, puis contre le penchant de Karl au désordre. N. pourrait alors désigner l'une des fréquentations fâcheuses de Karl, Niemetz, élève de l'institut Blöchlinger [2]. Pour S. on pourrait proposer de lire *Schwägerin*, à moins qu'il ne s'agisse d'un autre camarade de Karl, que l'initiale ne permet pas d'identifier, même hypothétiquement.

Quant aux deux épreuves du titre de la *Missa solemnis*, dont finalement aucune n'a été choisie, leur intérêt réside moins dans la disposition même de leur texte que dans les corrections qu'y a apportées Beethoven, soit au crayon, soit à l'encre. Sur l'une il a, par deux retouches successives, rétabli dans son nom le *van* flamand que le graveur avait transformé en un *von* allemand. Dans l'autre on remarque qu'il a laissé subsister, dans la ligne où sont énoncés les titres princiers de l'archiduc Rodolphe, un *d'* qui provient sans doute d'un *et* du manuscrit mal lu par le graveur. Pour le qualificatif de la messe, il remplace deux fois *magna* par un *solennis* évidemment influencé par la forme du mot italien correspondant. On le voit enfin hésiter sur l'emploi contestable de *profundissima*. Avec quelque excès, une annotation au crayon, raturée ensuite, déclare que ce mot est un barbarisme. Après l'avoir corrigé en *maxima*, Beethoven s'est décidé pour *summa*, qui certainement était le meilleur des trois qualificatifs envisagés. Mais le titre définitif,

1. FRIMMEL, *ouv. cité*, I, 51.
2. *Ibid.*, II, 457, 461.

dont la disposition est complètement différente des deux projets en question, a maintenu le douteux *profundissima* [1]. Le scrupule de Beethoven indique un sens du choix des termes qui ne correspond guère à ce qu'on sait de sa connaissance du latin, assez sommaire et incertaine. Mais cette correction peut lui avoir été suggérée.

***

Le brouillon de lettre à Cherubini n'est certes pas une des pièces majeures de la documentation beethovenienne. Il n'est tout de même pas indifférent et nous a paru mériter un effort pour en établir le texte exact, bizarrement modifié dans toutes les publications qui en ont été faites jusqu'ici. Quant aux épreuves du titre de la *Missa solemnis*, c'est, sauf erreur, la première fois qu'elles sont étudiées et reproduites en fac-similé. Pas plus que le brouillon auquel leur verso sert de support, leur étude n'apporte aucun bouleversement à notre connaissance de Beethoven. Du moins confirment-elles le soin qu'il attachait à la publication de la messe dédiée à l'archiduc Rodolphe. Cela suffit, croyons-nous, à justifier la présente étude.

Jean BOYER.

---

1. Une photocopie du titre de la première édition de la *Missa solemnis* nous a été obligeamment communiquée par la maison d'édition Schott, à Mayence. Nous l'en remercions bien vivement, ainsi que les services français de la Direction générale des Affaires culturelles à Mayence, dont diverses interventions ont été fort utiles.

GEORG MUFFAT EN ALSACE

BROSSARD, dans son *Dictionnaire de musique* paru en 1703, a dit de Georg Muffat qu'il « était né à Sélestadt, en Alsace, d'un père savoyard, et fut quelque temps organiste du grand chœur à Molsheim ».

Michel Brenet, voulant vérifier l'assertion de Brossard, n'avait pu découvrir le véritable lieu de naissance de Muffat, mais avait supposé que ce musicien pourrait bien avoir appartenu à une famille Muffat déjà installée à Megève au XVIIe siècle.

Notre regretté collègue avait deviné juste : Georg Muffat est bien né à Megève où il fut baptisé le 1er juin 1653. Fils d'André Muffat et de Marguerite Orsy, il eut pour parrain Georg Evrard et Francisca Muffat pour marraine.

A la suite de quels événements les parents de notre musicien vinrent-ils s'établir en Alsace ? Pendant la Guerre de Trente ans, on recrutait en Savoie des jeunes hommes pour les enrôler dans les armées du roi de France ou dans celles de l'Empereur...

Jusqu'en 1632, Sélestadt appartint à la maison d'Autriche ; prise le 12 décembre de cette année par les Suédois, la ville fut livrée aux Français le 18 octobre 1634. Muffat le père y vint-il comme mercenaire autrichien ou comme soldat français ? Aux frais de qui Georg fut-il envoyé à Paris ? Fut-il protégé par un « seigneur » de la suite du Maréchal d'Hocquincourt ou du comte d'Harcourt, comme l'a supposé Brenet, ou, tout simplement par un chanoine de Sélestadt comme l'a timidement avancé Vogeleis ?... Autant de questions demeurées jusqu'aujourd'hui sans réponse... mais il est certain que Muffat vint très jeune à Paris ; il dit en effet dans la Préface de son premier *Florilège* qu'il a été initié au style instrumental français « duquel en sa fleur sous le fameux Jean-Baptiste de Lully, entre mes autres applications à la musique, j'avois fait autrefois à Paris pendant dix ans un assez grand Estude ». Et, s'efforçant d'exposer les préceptes de l'enseignement du Surin-

tendant, il ajoute : « dont à mon retour de France je fus peut-être le premier qui en apportait quelque idée assez agréable aux musiciens de bon goust en Alsace. »

En dehors de la pratique musicale, Muffat poursuivait son instruction générale au collège des Jésuites de Molsheim. Au cours de ses recherches dans les archives du Chapitre Cathédral de Strasbourg, un savant musicologue alsacien, M. le Chanoine Goehlinger a trouvé un intéressant document concernant l'activité de l'étudiant Muffat comme organiste de l'église paroissiale de Molsheim, alors devenue le refuge provisoire du chapitre de la Cathédrale de Strasbourg, depuis que le Münster était livré au culte réformé.

Aux termes d'un décret d'admission daté du 31 mars 1671, l'élève de rhétorique Georg Muffat est nommé organiste à la place du sieur Goetz démissionnaire, pour exercer pendant un ou deux ans, jusqu'au moment où le musicien Eberhardt appartenant au grand chœur de la Cathédrale de Strasbourg, paraîtra en état de remplir le même office.

L'activité artistique de Muffat à Molsheim ne dut pas être très brillante, la vie musicale y étant profondément troublée par les événements politiques quand elle n'était pas comme étouffée sous les armes. Lorsque la guerre se ralluma en juillet 1674 entre la France et l'Autriche, des milliers d'alsaciens fuyèrent en hâte leur pays ; le 4 octobre, une sanglante bataille se déroulait entre Enzheim et Holzheim, à quelques kilomètres de Molsheim...

« *Loco et officio bellorum injuria pulsus* », Muffat s'enfuit en Autriche où il fut protégé par l'Empereur Léopold 1er. On ne sait pas où ni combien de temps il exerça avant d'entrer en 1678 au service du Prince-Archevêque de Salzbourg, le Comte Max Gandolf. Ce grand ami de la musique octroya une bourse de voyage à son nouvel organiste pour aller à Rome se perfectionner auprès de Pasquini et de Corelli. Parti pour l'Italie en 1681, Muffat revint en octobre 1682 à Salzbourg, ville qu'il ne quittera qu'après la mort de son archevêque pour se fixer définitivement à Passau, où il achèvera, le 23 février 1704, sa glorieuse carrière.

Félix RAUGEL.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Acte de baptême de Georg Muffat

Muffat Georgius filius Andraee Muffat et Margaritæ Orsy connugium fuit baptisatus die prima Junii anno Domini 1653. Suscipientibus Georgio Evrard et Francisca Muffat pro petra.

Archives paroissiales de Megève.

Anstellungsdekret.

Muffat Studiosus A° 1671 pridie Kalendas Aprilis per libellum coram Seniore et Deputatis comparuit et submisse exposuit Dnum Goetz, maioris profectus suit câa (causa) officium organoedi mutare et resignare velle : Hine supplex atque enixe flagitavit, quatemus Organi administrationem, pro ut memorato Dno Goetz Ei demandare vellemus.

Conclusum :

Cum onere, obligatione et salario, prout Dnus Goetz hocce officium Organistae deservivit, Supplicanti nimirum Georgio Muffat Megevensi Sabaudo, Rhetorices studioso, a Seniore et Deputatis praedictum officium committitur pro uno alterove Anno, donec Eberhardus Summi Chori instrumentalis musicus pro dicto officio sese qualificaverit, tum ex tunc dictus Muffat, praedicto Eberhardo sepedictum officium cedere tenebitur ».

(Prothocollum D. D. Senioris et Deputatorum Summi Chori Cathedralis Argentinensis). Archives de la Cathédrale de Strasbourg. 1 vol., fol. 49 r.

Ce document nous a été communiqué par M. le Chanoine Goehlinger à qui nous exprimons toute notre reconnaissance.

F. R.

LES VÉRITABLES AUTEURS D'ŒUVRES RELIGIEUSES ATTRIBUÉES A MOZART

Les grands musiciens n'ont pas seuls droit à notre reconnaissance ; leur rayonnement ne doit pas nous empêcher de rendre justice à certains maîtres aujourd'hui presqu'oubliés, mais qui ont connu, de leur vivant, une notoriété méritée, et ont frayé le chemin à un Mozart, par exemple, qui estimait leurs œuvres au point de les copier dans un but d'étude personnelle. Nous avons déja reconnu Quirino Gasparini († 1778) comme l'auteur du motet *Adoramus te* (K. 327) ; mais voici que le Dr Karl Pfannhauser, savant mozartien viennois, en dépouillant deux catalogues thématiques rédigés au cours du XVIIIe siècle et provenant de la maîtrise du Dôme de Saint-Etienne [1], vient d'identifier les auteurs du Psaume *De Profundis* K. 43 ; du *Kyrie* K. 221, de l'hymne *Justum deduxit* K. 326 et du *Lacrymosa* K. Supplément n° 21, parus dans la grande édition des œuvres de Mozart.

Le psaume *De Profundis* a été composé par Carl-Georg Reuter (1708-1772) maître de chapelle du Dôme de Saint-Etienne et de la cour impériale. Mozart n'en a copié, en 1768 vraisemblablement, que les parties vocales, mais l'œuvre est écrite pour deux violons, basse, orgue et chœur à 4 voix.

Un autre psaume *Memento Domine David* du même Reuter a été remarqué par Mozart qui en a copié les 32 premières mesures.

---

1. L'un de ces deux catalogues est conservé à la Bibliothèque Nationale de Vienne ; l'autre, qu'utilisait Salieri, se trouve dans une collection particulière. Les archives de l'église de l'ancien Orphelinat de Vienne possèdent en outre un matériel de parties séparées de psaumes de Reuter établi en 1770 et 1780.

Cf. Karl Pfannhauser. *Mozart hat Kopiert.* Acta Mozartiana, cahiers 2 et 3. 1954. Bärenreiter-Verlag.

Ce psaume écrit, comme le *De profundis*, avec accompagnement de deux violons, basse et orgue compte 137 mesures.

L'hymnus *Justum deduxit* n'est autre que la copie d'un fragment de l'Offertoire « *pro Festo Confessoris* » de Jean-Ernest Eberlin (1702-1762), dans l'admiration de qui Mozart avait été élevé dès ses jeunes années. Ce souabe bavarois devenu Kapellmeister de l'archevêque de Salzbourg et le chef direct de Léopold Mozart, était un contrapontiste et un organiste distingué dont une fugue a été longtemps attribuée à J.-S. Bach. Presque toutes ses œuvres sont demeurées inédites.

Son offertoire *pro Festo Confessoris* a 4 voci /2 violini / viola / 2 clarini ad lib. / 3 Trombone rip. / Organo con Violone / est composé de deux chœurs encadrant un air de soprano sur le texte : *Exultate Filii Adae*. Mozart s'est appliqué à mettre en partition les parties chorales et la basse chiffrée sans prendre note de l'accompagnement instrumental. L'œuvre se trouve en parties séparées à la bibliothèque de l'abbaye de Kremsmünster (D 18, 162).

Le *Kyrie* en ut (K. 221) et le *Lacrymosa* publié dans le Supplément n° 21 du Catalogue de Küchel sont extraits d'un *Requiem in C a organo / violine / 4 voci / 2 violini / 2 clarini / Timpani al piac. / 3 Tromboni / Del Sign. Eberlin*, dont le matériel coté E 1. 60, fait partie des collections du monastère de Kremsmünster. Mozart a extrait les parties vocales du *Kyrie* et seulement 16 mesures de la Prose des Morts, à partir du verset *Lacrymosa*. Dans la partition originale, ce verset compte 34 mesures dont les neuf premières sont réservées à une introduction symphonique.

Ces pages admirables connues sous le nom de Mozart doivent donc être restituées à leurs véritables auteurs, si l'on veut être juste envers ces valeureux précurseurs des grands classiques viennois.

Félix RAUGEL.

UN MANUSCRIT D'AMBROSIUS BEBER A LA BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE DE PARIS

La Bibliothèque du Conservatoire de Paris conserve sous la cote Rés. 1591 (1-13) un recueil factice de manuscrits du XVIe siècle fort précieux. Ce recueil comprend, outre des chansons, madrigaux ou motets de Baston, Berchem, Clemens non papa, Créquillon, Crespel, Gallus, Gombert, de La Rue, Richafort et de Rore, une Passion allemande anonyme, dont le manuscrit semble à première vue un peu plus tardif que le reste des manuscrits de ce recueil. Il se compose de 5 parties in-folio de 310 × 195 mm *(Discantus 1* et *2, Altus, Tenor* et *Bassus)*, de 3 pages non chiffrées chacune, semblant dater du début du XVIIe siècle. L'ensemble des parties a été folioté de façon continue de 1 à 10 au XIXe siècle. Ce manuscrit est écrit à l'encre noire, d'une écriture extrêmement soignée, sur un papier actuellement très jauni. Les indications de parties, les numéros des chœurs et les initiales au début de chaque verset, sont à l'encre rouge. Au bas du premier folio du *Discantus 1* figurent, au crayon noir, les mots : « Eine Passion », ajoutés au XIXe siècle, en l'absence de tout titre original. Chaque partie ne porte, en effet, au départ, que l'indication : « Discantus 1 [ou Discantus 2, Altus, etc.] à 5 Chori. »

Le texte de cette passion est celui de St Marc, XIV, 2, 4-5, 12, 58, 65 et 70 (avec adjonction de Math. XXVI, 73) et XV, 13-14, 18, 29-32, et 35, suivi de la formule finale habituelle : « Danck seÿ Vnserm Herren Jesu Christo, der vns erlöset hatt durch sein leiden von der hellen », le tout réparti en 13 chœurs. Il s'agit donc uniquement du texte réservé à la *turba* dans le chant de la Passion.

Kade, qui a décrit ce fragment de passion [1], se demandait si on

1. O. Kade. *Die ältere Passionskomposition*, pp. 218-220. Gütersloh, 1893.

ne pourrait pas l'attribuer à M. Rogier. Grâce aux recherches de P. Epstein [1], nous savons maintenant qu'il est en réalité l'œuvre d'Ambrosius Beber. En effet, P. Epstein a pu consulter le manuscrit autographe des parties de cette passion réservées aux *soliloquentes*, à l'ancienne Preussische Staatsbibliothek de Berlin [2]. Quant aux parties de la *turba*, dont on ne connaissait qu'un seul exemplaire, appartenant autrefois au « Oberbibliothekar Hofrath von Falckenstein » à Dresde [3], il les avait consultées non pas d'après ce manuscrit, qui, déjà à l'époque où Kade rédigeait son ouvrage, avait disparu, mais d'après la mise en partition qu'en avait faite autrefois Kade et que conservait le fils de ce dernier, le professeur Reinhard Kade. C'est ainsi qu'il avait eu la satisfaction de pouvoir reconstituer intégralement la passion de Beber [4].

Le manuscrit de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris ne figurant pas au catalogue sur fiches de cette bibliothèque, est resté à peu près inconnu de tous. On pouvait donc se demander si, d'une part, il n'était pas le manuscrit ayant appartenu à « von Falckenstein », et si, d'autre part, il n'était pas aussi le fragment qui manquait précisément au manuscrit de Berlin, qui, lui, ne comprenait que les parties de *soliloquentes* ; autrement dit, le manuscrit Rés. 1591 [2] était-il autographe, ou bien se trouvait-on en présence d'une quelconque copie de l'époque ?

La comparaison de notre manuscrit [5] avec les extraits que Kade donnait du manuscrit F [6] fut très décevante. Les différences étaient nombreuses : emploi de la clef de sol 3e ligne dans le manuscrit P et non de la clef d'ut 1re ligne chez Kade, pour les parties de *Discantus* [7] ; variantes dans le texte musical lui-même ; accidents

---

1. P. Epstein. *Zur Geschichte der deutschen Choralpassion*, dans *Jahrb. d. Musikbibl. Peters*, XXXVI, 1929, pp. 35-50.

2. Ce manuscrit porte le titre : « Das leiden Vnsers Herren Jesu Christi nach dem Heiligen Evangelisten Marco » et constitue l'exemplaire de dédicace adressé au prince Johann Georg, duc de Saxe en 1620. D'après Epstein, cette passion remonterait à 1610.

3. O. Kade, *op. cit.*, p. 218.

4. Il semble que, de son côté, la mise en partition de Kade ait disparu. Ni à la Sächs. Landesbibl. de Dresde, ni à l'Öff. wiss. Bibl. de Berlin, on ne sait ce qu'est devenu depuis la guerre la collection d'O. Kade (conservée par son fils) ainsi qu'il a été très obligeamment répondu à mes demandes.

5. Pour plus de commodité, ces manuscrits seront désignés de la manière suivante : Manuscrit B = Öff. wiss. Bibl., Berlin : Mus. ms. autogr. Beberus, Ambr. — Manuscrit F = ayant appartenu au « Oberbibliothekar von Falckenstein ». — Manuscrit P = Bibl. du Conservatoire, Paris : Rés. 1591 (2).

6. O. Kade, *op. cit.*, pp. 218-220.

7. Il n'y a pas, bien entendu, de différence entre la clef de sol 3e et la clef d'ut 1re, mais l'aspect extérieur du manuscrit en est changé.

ajoutés, chez Kade. En outre celui-ci annonce 14 chœurs pour la *turba*, suivis de la formule finale, soit 15 chœurs en tout et non 13 comme dans le manuscrit P. Il était difficile de savoir dans quelle mesure ces variantes étaient dues à de réelles divergences, ou à des corrections ou erreurs de Kade.

Les recherches effectuées pour retrouver la provenance du manuscrit P restèrent tout d'abord vaines, car il ne portait aucun numéro d'entrée à la Bibliothèque du Conservatoire. Les manuscrits avec lesquels il était relié portaient, il est vrai, presque tous un numéro d'entrée permettant de retrouver leur provenance : ils avaient été achetés en 1894 à la vente de la collection de Van Maldeghem [1]. Mais pouvait-on en conclure que la passion de Beber avait également été acquise lors de cette vente ? Le catalogue de la vente ne donnait pas de précision à ce sujet, étant trop sommairement rédigé. La consultation des archives de la bibliothèque ne donna, elle non plus, aucun résultat.

On pouvait remarquer par ailleurs, que, si le manuscrit F avait appartenu à un « Oberbibliothekar Hofrath von Falckenstein » de Dresde, le manuscrit B avait appartenu de son côté au « Dr. Carl Falkenstein », ainsi qu'en témoigne l'envoi autographe de ce dernier à Aloÿs Fuchs, au début du manuscrit. Or, dans les deux cas, il s'agit du directeur de la Bibliothèque royale de Dresde, Carl Falkenstein [2], qui possédait l'une des plus importantes collections d'autographes privées du XIXe siècle (le catalogue de vente de sa collection [3] totalisa 9.177 lots). Falkenstein ne collectionnant pour ainsi dire que des lettres autographes [4], ce ne fut probablement pas un gros sacrifice pour lui que d'offrir à Aloÿs Fuchs l'autographe de cette passion, qui ne devait guère l'intéresser. Chose curieuse, il ne lui donna pas l'œuvre entière. Il semble difficile de supposer qu'il

---

1. L'entrée d'une partie de la collection Van Maldeghem à la Bibl. du Conservatoire a fait l'objet d'un article à paraître dans la *Rev. belge de musicologie*.

2. Le nom de : *Falckenstein* et la particule, chez Kade, proviennent d'une erreur manifeste ; il n'y a pas eu 2 « Oberbibliothekare » de ce nom, à la même époque, à la Bibl. royale de Dresde. Sur Falkenstein collectionneur, cf. *Mitth. f. Autographensammler*, V, 1883, pp. 36-37.

3. *Catalogue de la riche collection de lettres autographes de feu Mr. Const. Charles Falkenstein, Directeur de la Bibliothèque royale à Dresde, dont la vente publique aura lieu à Leipzig, le 7 avril 1856* [—(et) *le 2 juin 1856*], *Maison Weigel*... 1re [— 2e *partie*]. Leipzig, 1856, 2 vol.

4. On peut cependant identifier dans la 2e partie du catalogue de vente, p. 112, au moins 12 manuscrits musicaux, ainsi que 306 lettres autographes et feuillets d'albums musicaux, 265 quittances et autres documents concernant des musiciens, principalement saxons, des XVIIe et XVIIIe siècles.

ne possédait pas encore à cette époque [1] les parties de la *turba*. Toujours est-il, que ce manuscrit, notre manuscrit F, faisait partie de sa collection au moment où Kade le consulta, puisque celui-ci le désigne comme propriétaire [2]. Il en faisait encore partie à sa mort, car on trouve, sous le n° 3691 de la 2e partie du catalogue de la vente publique, le lot suivant : *9 alte Notenmanuscripte aus dem 16. Jahrh. Eine Passion, Quartette etc.*

Or, nous l'avons vu, le manuscrit P porte lui aussi l'indication : « Eine Passion ». La conviction que le manuscrit P puisse être le manuscrit F se trouve renforcée par le fait que, tout comme le manuscrit F dans le lot 3691 de la 2e vente Falkenstein, le manuscrit P est accompagné d'une série de manuscrits du XVIe siècle [3]. Cette coïncidence, étant donnée la relative rareté sur le marché, dans la 2e moitié du XIXe siècle, de manuscrits musicaux du XVIe siècle, ne peut que frapper. Or, les manuscrits qui constituaient le lot 224 de la vente Van Maldeghem, n'ont pas été achetés isolément par ce dernier, mais constituaient bien un recueil, antérieurement à leur acquisition ; et ce recueil était de provenance allemande.

En effet, on constate que ces manuscrits, excepté le n° 12, ont été placés, autrefois, par un propriétaire allemand, à l'intérieur de chemises portant l'indication du contenu de chacune d'elle [4]. Ces indications sont rédigées en allemand et l'écriture est allemande. Est-ce l'écriture de Falkenstein ? On n'ose l'affirmer ; et d'autre part, certaines fautes de lecture, dans la transcription des incipit littéraires sont telles, qu'on hésite à les attribuer à un

---

1. La date du don à Fuchs est donnée par l'envoi autographe du donateur sur le manuscrit B : « Dresden, 16. Julius 1845 ». Par la suite, ce manuscrit devint la propriété de Grassnick, puis, en 1879, de la Preuss. Staatsbibl., l'actuelle Öff. wiss. Bibl. (Renseignement communiqué par le Dr. Roloff).

2. Kade n'eut communication de ce manuscrit qu'après 1845, et peut-être même seulement lors de la vente de 1856, puisqu'il ignora toujours l'existence des parties de *soliloquentes*.

3. Le fait que ces manuscrits soient au nombre de 11 et non de 9, ainsi que l'indique le catalogue de la vente de Falkenstein, pourrait provenir de ce que certaines pièces ont été arbitrairement réunies ou mal identifiées par le rédacteur du catalogue. — Les 11 manuscrits du Conservatoire sont cotés Rés. 1591 (3-13) ; il y a un 12e manuscrit, Rés. 1591 (1) (P. de La Rue : *Salve Regina*), mais il se présente sans couverture ni n° d'entrée et n'a peut-être pas fait partie du recueil initial. Il est significatif que Weckerlin ait inscrit ce dernier au registre d'entrées de la bibliothèque sous le nom de l'auteur de la 3e pièce actuelle : « Cypr. di Rore. Madrigaux divers » *(sic)*. Cette pièce a donc dû être la 1re du recueil à l'origine.

4. Seule la chemise du n° 10 ne portait pas de titre. C'est Van Maldeghem qui y inscrivit plus tard : « Madrigal (à 4) par Josquin Baston. Eheu dolor ! Déploration de Lupus. »

directeur de la Bibliothèque royale de Dresde. Une partie de ces manuscrits était même déjà constituée en recueil dès le début du XIXe siècle, car 4 d'entre eux, les nos 4, 10, 12 et 13 portent le nom, plus ou moins gratté, d'un ancien propriétaire : « Jos. Mayer », suivi, sur le no 13, de la date : « 1822 ». Le même collectionneur a noté sur les manuscrits 7, 10 et 13 l'auteur et le titre de chacune de ces œuvres. Ce qui porte à 5 le nombre des manuscrits de ce recueil qui lui appartenaient sûrement.

Les manuscrits de Van Maldeghem pourraient donc bien provenir de Falkenstein. Nous ne savons évidemment pas si réellement Van Maldeghem acheta ces divers manuscrits à la vente Falkenstein en 1856. Ce qui est certain, c'est qu'il les possédait déjà avant 1865, car il publia l'un d'eux, l'actuel Rés. 1591 [9], Créquillon : *C'est à grand tort*, à cette date, dans le tome I du *Trésor musical*.

En résumé, il n'est pas exclu que ce soit le manuscrit F qui soit entré en 1894 à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, par l'intermédiaire de Van Maldeghem, en même temps que les autres manuscrits constituant le lot 3691 de la deuxième vente Falkenstein.

Il reste à déterminer si le manuscrit P et le manuscrit B ne formaient pas à l'origine un seul manuscrit.

De par leur contenu, nous avons vu que les deux manuscrits se complètent parfaitement : les chœurs du manuscrit P correspondent rigoureusement aux chœurs annoncés par leur incipit dans le manuscrit B.

L'examen des manuscrits eux-mêmes fait apparaître une identité presque complète [1] : B est un in-fol. de 320 × 220 mm [2], alors que P mesure 310 × 195 mm. La couleur du papier de B semble très proche de celle, très caractéristique, de P [3], tirant seulement un peu plus sur le jaune. Dans les deux manuscrits, la musique et le texte sont écrits à l'encre noire, les suscriptions et initiales à l'encre rouge, et l'écriture est absolument la même.

Enfin, le filigrane est le même dans les deux manuscrits : une fleur de lys simple, accompagnée de deux H.

---

1. Je tiens à remercier tout particulièrement le Dr. Virneisel, directeur de la Musikabteilung de l'Öff. wiss. Bibl., Berlin, à l'obligeance de qui je dois d'avoir pu obtenir un microfilm du manuscrit B. Le Dr. Roloff de la même bibl. m'a communiqué les éléments de la description de ce manuscrit, ce dont je le remercie vivement.

2. P. Epstein donnait les dimensions suivantes : 32 × 20 cm.

3. La légère différence observée dans la teinte des 2 manuscrits peut être due à l'imperfection de l'échantillon envoyé à Berlin, celui-ci ne représentant, malgré tout, qu'une approximation.

Nous sommes donc bien en présence d'un seul et même manuscrit, le propre manuscrit autographe de Beber, que les hasards d'une cession et de ventes successives avaient divisé puis dispersé au siècle dernier.

Simone WALLON.

NOTES ET DOCUMENTS

PRINCIPAUX ENRICHISSEMENTS DU DÉPARTEMENT DE LA MUSIQUE DE LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DEPUIS 1952

Imprimés

Recueil de 11 livres de madrigaux et chansons du début du XVIe siècle (partie d'*Altus*).

Palestrina. — Motettorum quae partim quinis partim senis partim octonis vocibus concinantur liber secundus nunc denuo in lucem editus. — Venise, H. Scotto, 1577. *(Altus.)*

(Complétant en partie une édition plus tardive que possède déjà la B. N.).

— Motettorum quae partim quinis partim senis partim octonis vocibus concinantur. Liber tertius. — Venise, her. Scotto 1575. *(Altus.)*

(Complétant en partie une édition plus tardive que possède déjà la B. N.).

Monte (Ph. de). — Sacrarum cantionum cum sex duodecim vocibus... Liber primus. — Venise, A. Gardane, 1585. *(Ténor.)*

— Sacrarum cantionum cum quinque vocibus... liber secundus. — Venise, H. Scotto, 1573. *(Altus.)*

Sabino (Ippolito). — Madrigali a cinque voci... Venise, A. Gardane, 1580, *(Quinto.)*

(l'Alto déjà à la B. N.)

Merulo (Claudio). — Claudii Meruli : Missarum quinque vocum... Liber primus. — Venise, her. de Gardane, 1573. *(Ténor.)*

Montella (Giovanni Domenico). — Sesto libro de Madrigali a cinque voci. — Napoli, Vitale, 1603. *(Quinto.)*

(le ténor déjà à la B. N.)

Croce (Giovanni). — Musica sacra : to sixe voyces. Composed in the Italian tongue by Giovanni Croce. Newly Englished. — London, Thomas Este, 1608 (complet des 6 vol.).

ROUSSEAU (Jean). — Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique... — Amsterdam, P. Mortier (s. d.).

BESSON (Gabriel-Louis) *adapt.* — Airs choisis, arrangés et choisis pour le décacorde. ... Œuvre Ire. — Versailles, l'auteur ; Paris, Le Jeune (s. d., ca 1784).

— Chansons et Ariettes dont les accompagnements variés pour le décacorde sont composés par M. Besson... Oeuvre II... — Versailles, l'auteur ; Paris, Le Jeune (s. d., ca 1785).

SICARD (J.). Onzième [— 17e] Livre d'Airs sérieux et à boire a 2 et a 3 parties. — Paris, Chr. Ballard, 1678-1689. 6 vol. 8° obl. (don). *(Dessus).*

ROUGET DE L'ISLE. — La première édition anglaise de la *Marseillaise*, 1792, avec titre illustré.

MANUSCRITS.

PAISIBLE (James). — « Solo's by Mr Pesible ». 13 sonates, une sonatine, 2 preludes et Vale royall pour flutes et basse et 2 sonates pour 2 flutes. — Ms angl. ca. 1700 ».

« Recueil de chansons, romances, vaudeviles & ariètes choizies par J. A. Desbordes a la Rochele 1782. »

En outre le Département de la Musique a acquis, reconstituée par Mme Laffaille-Terrier, la partition du Ms. Rost, qui est, comme on sait, un recueil en parties séparées de sonates à 2 violons et b. c. de différents auteurs, réuni au milieu du XVIIe siècle par le chanoine Rost à Strasbourg, et entré à la Bibliothèque avec la collection de Brossard. L'état de vétusté de ce manuscrit en rendait la consultation de plus en plus difficile et le jour était proche où la lecture en serait tout à fait impossible ; la conservation du contenu de ce précieux document est ainsi désormais assurée.

Enfin, dernière et magnifique acquisition : le manuscrit Clarisse Bordeney, partition italienne des toutes premières années du XVIIe siècle, de messes, motets, madrigaux et chansons des principaux auteurs du XVIe siècle, de Josquin à Palestrina.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

COURS ET CONFÉRENCES

Cours professé à l'Université de Paris (Institut de Musicologie 3, rue Michelet), par Jacques Chailley, année scolaire 1954-1955 (mardi à 16 heures) : *Formation et transformation du langage musical.* I. *Vocabulaire et syntaxe* (la 2e partie : *Style* sera traitée en 1955-1956).

Cours professé au Conservatoire National par Norbert Dufourcq, année scolaire 1954-1955 (Lundi, mercredi et vendredi 16 heures) *L'art vocal à l'étranger du XVIe au XIXe siècle inclus.*

Cours professé à l'École des Hautes Études (Sorbonne) par Mlle S. Corbin, chargée de conférences, année scolaire 1954-1955 : *Éléments de notation neumatique : les poésies latines profanes portant des neumes.*

***

Notre collègue Mlle Françoise Gervais a présenté le 30 juin 1954 à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris ses thèses pour le Doctorat d'Université. La thèse principale était : *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy ;* les thèses complémentaires : *La Nostalgie et la Communion avec l'Univers chez Debussy* et *La Notion d'Arabesque chez Debussy.*

Notre collègue a obtenu la mention « Très honorable. »

ENTRETIENS D'ARRAS

Des « Entretiens sur la Renaissance dans les provinces du Nord » se sont déroulés du 17 au 20 juin 1954 à Arras, dans le cadre du Festival de cette ville. Placés sous le patronage de la Faculté des Lettres de Lille et organisés avec le concours de l'Académie d'Arras et de la Commission départementale des Monuments historiques, ils ont été l'occasion de fructueux rapprochements entre la musique, les arts et les Lettres vers 1480-1540 — période approximative fixée par les organisateurs. Le succès de ces « Entretiens » est dû principalement à l'initiative de notre collègue arrageois, M. Léonce Petitot.

Après la séance inaugurale, au cours de laquelle M. R. Lebègue posa le problème dans son ensemble et M. Ch. Van den Borren parla de « Musicologie et géographie », 14 communications, qui furent pour la plupart suivies de discussions, furent présentées par des spécialistes venus de Belgique, d'Allemagne et de France. La musique avait la plus belle part avec les sujets

suivants : A. M. Bautier-Regnier, *Les musiciens franco-flamands dans l'édition musicale italienne de 1500 à 1563* ; G. Birkner, *La musique à Cambrai après la mort de Dufay* ; N. Bridgman, *Les échanges musicaux entre l'Espagne et les Pays-Bas au temps de Philippe le Beau et de Charles Quint* ; P. Chaillon, *Les musiciens du Nord à la Cour de Louis XII* ; J. Kreps, *Le mécénat de la Cour de Bruxelles (1430-1559)* ; G. Thibault, *Le concert instrumental dans l'art flamand à la fin du XVe et au début du XVIe s.* ; A. Van der Linden, *Comment désigner la nationalité des artistes des Provinces du Nord à l'époque de la Renaissance*. Tous ces textes seront prochainement publiés avec les Actes des « Entretiens ».

Parmi diverses manifestations artistiques, les congressistes purent assister à un concert de la société Pro Musica Antiqua, dont le programme venait heureusement illustrer le sujet traité.

***

Rectification. Dans le compte-rendu des Journées internationales d'études sur la musique instrumentale de la Renaissance, paru dans notre dernier numéro, nous avons mentionné une communication sur la musique de clavier (clavecin et orgue) en France au XVIIe siècle. Nous tenons à préciser que que l'auteur de cette intéressante communication est notre collègue M. Norbert Dufourcq.

***

Au cours du IIIe Congrès annuel de l'Association Francaise pour l'étude de la phonation et du langage qui s'est tenu à la Sorbonne les 19, 20, 21 et 22 octobre 1954 notre collègue M. Raoul Husson a présenté deux communications : *Sensibilités internes et Phonation* (en collaboration avec M. A. Soulairac) et *Tomographie Laryngée appliquée à la Physiologie Phonatoire Différentielle et à l'Étude du Conditionnement de l'Intensité de la Voix*, étude spéciale des voix les plus puissantes de la réunion des Théâtres lyriques nationaux français, avec présentation de très nombreux clichés (en collaboration avec M. le Docteur Albert Djian).

***

La claveciniste Marcelle de Lacour a fait entendre au cours de nombreux concerts des œuvres de Byrd, Purcell, Arne, Frescobaldi, Rossi, Galuppi, Paradisi, Sweelinck, Jacob Polonois, Podbielski, Chambonières, Anglebert, Couperin, Haendel, Seixas, Soler, J. S. Bach, P. E. Bach, Telemann, Corette, Marin Marais, Vivaldi, Duphly, Méhul et Richter.

***

La *Société de Musique d'autrefois* que préside notre collègue la Comtesse de Chambure, a repris avec éclat, le 2 décembre, Salle de l'École normale de Musique, la série de ses concerts. On sait qu'ils répondent à une formule propre à concilier l'intérêt artistique et la vérité historique : les textes sont puisés aux sources, l'exécution assurée par des instruments authentiquement anciens, joués selon les techniques anciennes — en l'espèce, l'autre soir, un

ensemble de 14 violes de tous formats, des flûtes à bec et flûtes traversières, hautbois, basson, luth, théorbe, harpe, clavecin, épinette, orgue suave et orgue de régale. Le programme comprenait *Deux Fantaisies* pour violes de E. Moulinié (1639) transcrites par Denise Launay, *Trois Madrigaux* à 5 voix de Frescobaldi, la *Serenata fatta in Firenze per la nascita del Serenissimo Principe Sposa Cosmo di Toscana* de M. A. Cesti, *Trois Madrigaux* de Diego Personé (1626) transcrits par G. Fagotto, le *Concert pour 4 parties de violes* de M. A. Charpentier, et d'importants fragments de *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* d'E de' Cavalieri, le tout sous la direction de M. Pierre Chaillé.

BIBLIOGRAPHIE

Enciclopedia dello Spettacolo. Vol. I : A-BAR. — Rome, Casa editrice Le Maschere, 1954, 1615 p. in-fol.

C'est l'époque des dictionnaires et des encyclopédies, au point que l'on est un peu terrifié à la pensée qu'il sera désormais nécessaire de les consulter tous pour les compléter l'un par l'autre. Après MGG, le nouveau Grove et l'annonce des dictionnaires Labor, Larousse et Ricordi, voici le premier volume d'une nouvelle encyclopédie consacrée au Spectacle — domaine qui revenait de droit à l'Italie et qui comprend le théâtre, le cinéma, le music-hall, le cirque, la danse, le théâtre lyrique, voire le café-concert. Placée sous la direction de l'historien du théâtre Silvio d'Amico, la rédaction en a été partagée en quatre sections, dont l'une est consacrée au théâtre musical et que dirige avec une intelligente autorité et une énergique minutie Fedele d'Amico. Après dix années de travail paraît le premier volume qui permet d'ores et déjà de mesurer les services que rendra cette monumentale production de la firme Sansoni, à laquelle participe une très importante collaboration internationale.

On y trouvera des articles concernant les principales villes et les pays, les termes afférant au théâtre. Pour les personnes les critères de l'encyclopédie sont les suivants : on a inclus d'une manière fort heureuse *tous* les compositeurs ayant fait jouer une œuvre sur une scène, quelle que soit son importance, tandis qu'il a fallu faire un choix pour les interprètes et les librettistes. Il va sans dire que les écrivains et musicologues ayant traité du sujet sont également retenus. Chaque article est muni d'une bibliographie et d'un catalogue des œuvres, étant entendu que seule est envisagée l'activité théâtrale des auteurs à production multiple. On ne s'étonnera pas à l'énoncé de ce programme qu'avec plus de 1.600 pages, ce premier tome parvienne seulement au début de la lettre B.

Côté compositeurs : la règle qui consiste à donner le jour et le mois avec l'année des premières représentations n'est pas toujours respectée (cf. Audran), et puisqu'il faut dès maintenant préparer l'inévitable supplément, on a omis, parmi les contemporains, Claude Arrieu. Pour les auteurs d'opérettes, il n'était pas facile de faire un choix. Regrettons pourtant Antoine Banès, le prédécesseur de Ch. Bouvet à la Bibliothèque et aux Archives de l'Opéra, auteur de plusieurs vaudevilles donnés à la Renaissance, aux Bouffes et aux Folies-Dramatiques après 1887. Une autre règle paraît contestable, celle qui consiste à négliger les œuvres destinées à la scène, mais non représentées (cf. Aimon auteur de 9 et non 7 pièces) ; c'est se

priver pour le gain d'une faible place d'une documentation qui peut être fort utile.

Côté interprètes : rien n'est plus délicat que d'établir la liste de ceux qui méritent d'être cités dans un travail de ce genre, que de faire la part de la vogue plus ou moins justifiée d'un artiste et du talent qui laisse une trace authentique dans l'histoire du chant et de la scène. Au premier coup d'œil, le résultat du dosage paraît ici pleinement réussi, sauf peut-être (pour la France) l'absence de Mlle Audinot (fin XVIIIe s.), André Allard et André Balbon.

Côté termes : un effort particulièrement remarquable a été fait pour donner la plus large vision à cet ensemble complexe d'arts et de techniques qui forment ce « pays d'opéra » dont parlait André Tessier et dont on peut avoir une idée dans l'énumération des articles suivants : All'aperto, Applauso, Abbonamento, Allegoria, Acustica (des salles), Apparizione e sparizione, Balletomania. Le vieux *Dictionnaire du théâtre* de Pougin pourra sans mal être retiré des Usuels des bibliothèques.

Côté danse : dans l'état actuel des recherches musicologiques, je me demande si cette partie ne sera pas la plus précieuse de l'encyclopédie. En face de l'impressionnante littérature consacrée à l'opéra, on sait que pour la partie ancienne de l'histoire de la danse nous ne possédons pas un seul ouvrage réellement documenté et que les dictionnaires généraux l'ignorent le plus souvent (le *Dict. de biographie française* ne connaît pas par exemple Beauchamps !) Nous avons ici des articles sur des termes (arabesque, attitude...), un important Balletto, des notices sur des troupes, danseurs, chorégraphes. Certains d'entre eux sont de première main (cf. Ballon), d'autres reflètent une documentation moins poussée. Ainsi Bacquoy-Guédon, dont la *Méthode* parut dès 1777, écrivait aussi des arguments de ballets (*Le Triomphe de l'amour*, 1777), était un élève de Matignon qui cessa de paraître sur les scènes parisiennes depuis 1765 et se disait en 1774 « ci-devant danseur du Théâtre français ».

Côté présentation, enfin, la typographie est parfaitement claire et élégante, l'illustration, souvent inédite, tout à fait remarquable. Un dictionnaire ou une encyclopédie ne fait vraiment œuvre utile que par un effort systématique de renouvellement, par une remise en question de toutes les valeurs précédemment reconnues et aussi l'inclusion des recherches les plus récentes. Il est vraiment superflu d'en éditer périodiquement qui se bornent à une compilation des ouvrages similaires. Ce premier volume donne à penser que cet effort sera ici très largement soutenu et fait le plus grand honneur à nos amis italiens, qui démontrent que la science lexicographique n'est plus seulement une spécialité germanique.

F. Lesure.

Yury Arbatsky. — **Beating the tupan in the Central Balkans,** The Newberry Library, Chicago, Illinois, 1953.

Il s'agit de la traduction anglaise d'une thèse rédigée autrefois (1943-4) en allemand : *Das mazedonische Tupanspiel*. Les matériaux sur lesquels elle se fonde sont malheureusement perdus : de tous les documents réunis par A. dans les Balkans, de 1933 à 1942, seules subsistent les transcriptions de quelques phonogrammes disparus, faites à Prague avant 1945 et maintenant déposés dans une bibliothèque publique de l'Amérique.

La perte des enregistrements sonores semble tout particulièrement déplorable : elle coupe court à toute controverse sur les points les plus importants de l'exposé.

Par lui-même, le jeu du tambour macédonien à deux membranes, nommé communément *tupan*, ne soulève guère de problème : la main droite frappe avec une mailloche, la gauche avec une baguette, d'où deux sonorités différentes : « sombre » et « claire ». Tout l'intérêt de cette technique sans mystère réside dans ses rapports avec le rythme. Or le seul système rythmique dont A. fasse mention, est le prétendu « bulgare », que nous avons préféré appeler *aksak* et auquel lui-même s'abstient de donner un nom. Le tupan ne jouerait-il jamais que dans ce rythme-là ? C'est ce que A. affirme implicitement.

Des diverses combinaisons « symétriques » ou « asymétriques » des temps longs et brefs de l'aksak, l'auteur nous présente un grand nombre, sans que dans leur énumération apparaisse une méthode bien définie (alors même qu'il n'hésite pas à parler d'un « compendium »). On peut regretter qu'A. fasse état de mesures de 4, 5 ou même 8 temps, au lieu de s'en tenir aux groupes élémentaires de 2 et de 3 temps et à leurs agencements « composés ». On sera, d'autre part, surpris de voir, dans les notations, les coups « sombres » tomber toujours sur le premier temps, même bref, des mesures, contrairement à la tendance, si souvent constatée, de l'aksak à l'accentuation des longues, où qu'elles soient placées. En l'absence de tout éclaircissement sur la nature des pièces musicales citées, on ne sait trop s'il s'agit de danses (auquel cas les perpétuels changements de mesure s'expliquent mal) ou de morceaux d'une autre espèce, qui nécessiteraient un commentaire.

Le *tupan* (et c'est là que l'absence de phonogrammes se fait surtout sentir) ne joue guère seul : habituellement, il se fait entendre en compagnie d'un ou plusieurs hautbois du type *zurna*. A., qui invoque le témoignage de Lachmann, nous assure que, dans ce cas, le tambour, loin de suivre le rythme de l'instrument à vent, joue sa propre « partie obligée », le résultat étant une polyrythmie d'une subtilité telle (v., par ex., pp. 47-52) que l'on aimerait pouvoir en suivre *in vivo* les développements, en vérifiant les interprétations de l'auteur.

La partie la plus attachante de tout son exposé est sans doute celle où A. nous conte les leçons de tupan qu'il a prises auprès d'un vieux virtuose nommé Mehmed, auquel il doit le plus clair de ses connaissances. Le comportement de ce maître aussi bien envers son élève qu'envers la musique elle-même nous semble du plus haut intérêt : son infaillible maîtrise, tout comme son incapacité d'expliquer les règles sévères auxquelles il se conformait d'instinct caractérisent parfaitement le musicien populaire.

Les commentaires historiques et théoriques par quoi débute cette étude sont très loin de valoir ce chapitre, que l'expérience personnelle rend si vivant et si instructif. Certains — comme celui qui concerne les tziganes — appellent même les plus expresses réserves, et l'on s'étonne, en outre, qu'à propos de ces « parasites of folkmusic », comme A. les nomme bien sévèrement, à propos de la Hongrie, à propos de Liszt même, il ne soit soufflé mot de Béla Bartók et de ses réflexions capitales sur ces sujets.

En plus des exemples musicaux (d'une lecture par endroits difficile), ce petit livre comporte une photographie (très retouchée), une carte de répartition du tupan (qui fait nécessairement songer aux dangers bien connus de la « preuve par l'absence ») et deux dessins bien peu plaisants, dont un portrait du défunt Mehmed.

Constantin BRAILOIU.

Bianca Maria GALANTI. — **Le Villanelle alla napolitana.** Firenze, L. S. Olschki, 1954. 1 vol. in-4°, XLVIII-276 p. (*Biblioteca dell' « Archivum romanicum »*, serie 1, vol. 39).

La villanelle, cette forme poético-musicale qui constitue l'un des aspects essentiels, bien que mineur, de la lyrique italienne au XVIe siècle, a intéressé en Italie de nombreux spécialistes. Jusqu'à présent, le livre de Gennaro Maria Monti, paru en 1925, était l'ouvrage de base généralement consulté pour l'étude de cette forme comme étant celui qui offre le plus vaste matériel et la plus riche documentation, quelquefois il est vrai un peu en désordre. L'ouvrage de Bianca Maria Galanti qui vient de paraître, s'appuyant sur la même documentation générale, donne le dernier état de la question et enrichit de nombreuses sources nouvelles la bibliographie de Monti, qui s'en tenait à Vogel. Dernière venue, elle sait tirer la leçon de toutes les opinions émises avant elle et, si le sectarisme de Novati et de Monti était plus fécond pour la pensée, la modération de notre auteur est sûrement plus proche de la vérité en faisant montre d'un esprit plus scientifique que passionné. Il faut d'ailleurs louer d'abord le ton de modestie avec lequel elle expose ses idées, qualité trop rare pour ne pas être signalée. La villanelle, l'auteur nous en, prévient, ne sera examinée ici que du point de vue littéraire, le point de vue musical n'étant effleuré que lorsqu'il était absolument indispensable de l'évoquer.

C'est à Naples, dans un recueil anonyme imprimé en 1507, que la villanelle apparaît officiellement dans le monde musical. Jusqu'en 1664 près de deux-cent-cinquante volumes lui seront consacrés et, non seulement les Napolitains, mais aussi les autres Italiens et même les étrangers comme Willaert et Lassus, s'y adonneront volontiers. L'origine de cette forme a donné lieu à des théories contradictoires. Monti, pour lequel le nom de *villanelle alla napolitana* désigne la seule lyrique de Naples, combat la précédente théorie de Novati pour lequel il s'agit là d'un terme générique qui désigne toute composition imitant les chansons napolitaines. Plus récemment, Calcaterra critique la thèse trop étroitement régionaliste de Monti et revient aux idées de Novati. C'est à cette dernière opinion que se rallie aussi B. M. Galanti en cherchant sagement à appuyer ses dires sur l'étude attentive des termes employés dans les ouvrages eux-mêmes. Les mêmes historiens ont édifié, quant à la nature de la villanelle, des théories non moins opposées. Essentiellement populaire pour Monti (qui confirme en cela son prédécesseur Menghini), la villanelle est au contraire pour Novati une production artistique bien que de style populaire. Calcaterra lui aussi y voit une œuvre d'art individuelle. De nouveau, B. M. Galanti est plus proche de ces derniers et adopte un point de vue modéré qui veut que, bien que de caractère populaire, certains artifices du style et une certaine recherche de sentiments font de la villanelle une forme d'art savant. L'auteur étudie ensuite brièvement la question de la métrique déjà admirablement épuisée par Monti. Par contre elle s'étend sur le contenu poétique et réfute l'affirmation de ce dernier qui veut que la villanelle ne traite que de l'amour. Cet examen minutieux d'une matière aussi pauvre et si peu neuve est un peu fastidieux. La frottola nous avait déjà saturés des mêmes thèmes et ces méthodes rigoureusement analytiques sont plus louables que fécondes. Suit une courte étude de la langue où l'auteur signale comme choses rares les introductions de langues étrangères dans un texte italien. On peut rappeler qu'on remarque

déjà ce fait dans les frottole et que le manuscrit de la Bibliothèque nationale Rés. Vm[7] 676 en contient deux exemples : *Anguilles anguillons* et *Sergonta, bergonta, bergonton* où le français dans le premier cas et l'espagnol dans le deuxième, se mélangent à l'italien. Tout ceci fait l'objet de l'introduction qui, sans apporter rien de très neuf, n'en constitue pas moins un tableau clair et complet de la nature et de la vie de la villanelle.

Ensuite, l'ouvrage proprement dit a été distribué en trois parties. D'abord une anthologie qui réunit deux cents textes choisis parmi les sujets les plus caractéristiques et ordonnés suivant leur contenu. Avec la deuxième section, Bibliographie des imprimés qui se trouvent dans les bibliothèques italiennes, on en arrive à la partie la plus importante de l'ouvrage. Lorsque l'auteur dit qu'elle a conduit ses recherches avec le plus grand soin, on la croit aisément car beaucoup d'œuvres jusqu'à présent inconnues y sont signalées. Cependant on s'étonne de n'y pas voir figurer les *Canzone villanesche alla napolitana* de Willaert et Corteccia imprimées par Scotto en 1544 et dont on a trouvé un exemplaire (Alto seulement) il y a quelques années à l'Archivio Capitolare de Pistoia (cf. Einstein, *The Italian madrigal*, p. 380). La méthode est excellente et les descriptions rédigées suivant les meilleurs principes de la bibliothéconomie. Enfin, une table avec dépouillement des manuscrits déjà publiés, à laquelle s'ajoute en appendice celle du seul manuscrit inédit, termine la documentation. Est-il besoin d'ajouter que tous les index nécessaires ont été rigoureusement dressés ne laissant au chercheur aucune possibilité d'hésitation. Des planches bien choisies complètent avec bonheur l'ouvrage et reproduisent, en même temps que des pages de musique, les pages de titre de quelques ouvrages peu connus. Or on sait que ces titres s'ornent souvent de sujets révélateurs, non seulement du goût artistique, mais aussi de la vie musicale populaire.

La musique, si elle est un peu sacrifiée, n'est pas complètement oubliée puisqu'un supplément musical permet avec huit villanelles à 3, 4 et 5 voix transcrites en notation moderne, de se faire un jugement sur ce genre à la pleine époque de sa floraison, de 1550 à 1571.

Pour un ouvrage aussi soigneusement établi, la critique ne pourrait consister qu'en additions (d'ailleurs problématiques) quant aux sources qui ont pu être oubliées. Mais comme ces sources ne concernent que les fonds des bibliothèques italiennes, ce n'est pas de France qu'il est possible de mener un tel travail. On peut signaler cependant à titre de curiosité bibliographique, que le 1er et le 2e livres de villanelles de Montella (n° 196) que l'auteur ne semble pas avoir trouvés en Italie, et cite parmi les ouvrages disparus, sont à la bibliothèque du Conservatoire de Paris (pour la partie de *Tenore* seulement). A ce propos, il serait souhaitable que B. M. Galanti complétât un jour sa bibliographie dans les bibliothèques étrangères et nous donnât ainsi un état complet des sources de la villanelle.

Voici donc un livre qui s'avère aussi précieux pour l'historien de la musique que pour l'historien de la littérature au sujet d'une forme dans laquelle musique et poésie sont inséparables et où l'étude de cette dernière ne peut manquer d'éclairer d'un jour indispensable la composition musicale proprement dite. Plus bibliographique que pensé, peut-être (mais l'auteur connaît elle-même ses limitations et se défend d'avoir voulu découvrir des « vérités secrètes »), il ne peut manquer de s'imposer, non seulement par la richesse de sa documentation, mais aussi par la clarté de son exposé et par la probité scientifique de son auteur.

Nanie BRIDGMAN.

Hans SCHNOOR. — **Geschichte der Musik,** 750 p. Bertelsmann, édti., Gütersloh, 1953.

Cette *Histoire de la Musique* est un manuel dont l'ambition manifeste est d'offrir aux amateurs le maximum de renseignements précis et pratiques et de leur présenter le dernier état des travaux relatifs aux questions d'érudition. Le terme de manuel n'a rien de péjoratif, il ne s'agit pas d'un ouvrage de vulgarisation élémentaire, mais d'un *compendium* où le lecteur trouve, exprimées sous une forme précise et claire, à la fois des réflexions sur la signification et la valeur de l'étude historique de l'art musical, sur la matière sonore et sur le souci de la forme indispensable pour la manier, sur l'origine et l'évolution des principales familles d'instruments, enfin sur l'histoire proprement dite de la musique dans les pays occidentaux depuis les temps les plus reculés qui nous soient accessibles. Il faut signaler la grande abondance de la documentation et celle de l'illustration, qui permet de suivre l'évolution iconographique de l'art musical depuis l'Égypte et la Grèce anciennes jusqu'à l'époque actuelle et présente toute une galerie de bons portraits des grands maîtres. A propos de chaque auteur, les études récentes les plus importantes sont citées. Un point de vue pratique, généralement négligé, a fait indiquer les rééditions modernes des grandes œuvres anciennes. Tout cela rend l'ouvrage attrayant et utile à la fois.

Peu biographique et peu technique, cette histoire de la musique s'attache surtout à montrer les grands courants de l'évolution de l'art musical et leur valeur internationale en précisant l'apport des divers générations et des divers peuples et comment chaque grand artiste reflète l'esprit de son époque et de son peuple. L'ouvrage, qui s'adresse à des lecteurs de langue allemande, étudie surtout la musique des pays germaniques et traite plus sommairement les écoles étrangères, dont il présente simplement quelques représentants considérés comme éminents ou caractéristiques. Là est évidemment le point où pourrait mordre la critique non allemande. Ainsi il est certes flatteur pour l'amour-propre français de voir M. Schnoor proclamer que la découverte de Buxtehude est due à André Pirro (p. 84) et signaler, pour l'interprétation des œuvres d'orgue de J.-S. Bach, les conceptions rivales et divergentes de Straube et de Marcel Dupré (p. 142). Mais on regrette de voir Rameau expédié en trois quarts de page (pp. 196-197) et des maîtres comme Lalande et Marc-Antoine Charpentier passés sous silence. On peut trouver étrange de voir Chabrier rattaché simplement à « l'école de César Franck » et traité de musicien « artistiquement oublié » (p. 366). Fauré est étudié en moins d'une page (pp. 367-368). Gustave Charpentier n'est même pas nommé. Debussy est catalogué sommairement élève de Franck, lequel est brièvement qualifié de « Brahms parisien » (p. 562), et *Pelléas* est seulement cité en passant (p. 563). Tout cela peut faire ouvrir de grands yeux à un lecteur français. Mais celui-ci n'ira sans doute pas demander au livre de M. Schnoor des clartés sur la musique française. Par contre il trouvera en lui, dans le domaine de la musique allemande et plus généralement dans l'analyse des courants de la musique européenne, un guide précieux et bien au courant, dont il ne faut pas contester les mérites.

Jean BOYER.

Charles HUMPHRIES and William C. SMITH. — **Music publishing in the British isles from the earliest times to the middle of the nineteenth century.** Londres, Cassell and C°, 1954. 1 vol. in 8° de 356 pp., avec 25 pl. hors texte.

Dans un ouvrage plein de mérite, Frank Kidson avait fourni en 1900 un répertoire alphabétique des éditeurs, imprimeurs et graveurs de musique travaillant à Londres et dans les îles britanniques de l'époque élisabéthaine à 1830 environ. Ce livre étant depuis longtemps épuisé, une réédition en eût déjà été bienvenue ; mais MM. C. Humphries et W. C. Smith nous apportent bien davantage. Ce qu'ils ont en commun avec le *British music publishers* de Kidson est la disposition alphabétique des notices consacrées à chacune des firmes étudiées (encore ont-ils sagement fondu en une seule liste celles que leur prédécesseur avait établies séparément pour la province anglaise, l'Écosse et l'Irlande) ; là se borne la ressemblance, car il s'agit d'une recherche nouvelle, reprise aux sources mêmes et menée avec une tout autre rigueur scientifique. Est-il besoin de rappeler que les deux auteurs ont occupé pendant des années de hauts emplois au département de la musique du British Museum, et que W. C. Smith a consacré à John Walsh une étude exhaustive ?

Ce dictionnaire de l'édition anglaise de musique contient donc des centaines de noms qui avaient échappé à F. Kidson, et rectifie ou précise bon nombre de dates et de faits. On pourrait regretter de n'y point trouver, dans les articles relatifs aux principaux éditeurs, d'Este, Playford, Simpson, Thompson, etc, les listes succinctes d'ouvrages par eux publiés que Kidson avait données : en fait, elles sont avantageusement remplacées par les indications bibliographiques qui, pour chaque éditeur, imprimeur ou graveur de quelque renom, renvoient aux livres et articles de revues qui leur ont été consacrés, ainsi qu'à leurs propres catalogues. On appréciera aussi le soin qu'ont pris MM. C. Humphries et W. C. Smith de dissocier, en autant de notices séparées, l'étude de maisons d'édition rendue jusqu'ici confuse par des homonymies sur lesquelles il importait de faire pleine lumière.

Deux appendices, en fin de volume, contiennent, l'un, la récapitulation des diverses firmes situées hors de Londres (province, Écosse, Irlande) auxquelles des notices sont consacrées dans le corps de l'ouvrage, l'autre, la liste des facteurs et réparateurs d'instruments qui font également l'objet de notices, qu'ils aient ou non été en même temps éditeurs de musique.

Enfin, je signale en dernier, pour en mieux souligner l'importance, l'Introduction de cet ouvrage, où, en 42 pages, est admirablement résumée l'histoire de l'édition musicale (technique et commerce) aux Iles Britanniques, des paragraphes particulièrement développés attribués aux noms le plus significatifs, John Playford, Thomas Cross, John Walsh, John Cluer, James Harrison, Preston, Novello.

Marc PINCHERLE.

Eugène BORREL. — **La Symphonie** (coll. « Formes, Écoles et Œuvres musicales » Paris, Larousse, 1954. 1 vol. in-8° de 174 pp.

Cette monographie, la première qui ait été publiée en France depuis l'ouvrage de Michel Brenet, tout à fait remarquable en son temps, mais dépassé sur bien des points, condense avec aisance et clarté un sujet très vaste :

l'histoire d'une forme dont les origines lointaines remontent au XVIIe siècle, l'âge classique à la seconde moitié du XVIIIe et au début du XIXe, et qui n'a cessé depuis lors de proliférer à travers l'Europe, les Amériques, l'Orient.

Faute de pouvoir, dans un cadre nécessairement limité, étudier tous les symphonistes de quelque valeur, E. Borrel a fait choix d'un plan fort ingénieux. Une première partie, composée de quatre chapitres, retrace l'évolution d'ensemble avant les grands classiques allemands. Le centre de l'ouvrage est constitué par sept brefs chapitres dont chacun traite d'un des maîtres classiques et romantiques le plus universellement reconnus (Haydn, Mozart Beethoven, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Liszt). La dernière partie reprend le groupement, par pays, des compositeurs qui en nombre de plus en plus grand, ont enrichi le répertoire symphonique. Un chapitre plein de substance est consacré à la Renaissance symphonique française, de la fondation de la Société Nationale (1871) aux récentes symphonies de Le Flem, Darius Milhaud, Jean Rivier, Delannoy, Jacques Chailley, Dutilleux..

Encadrant l'exposé historique proprement dit, une introduction définit de la façon la plus vivante la symphonie, replacée dans l'ambiance du concert, et éclaire la terminologie ainsi que la morphologie pour la période préclassique, tandis qu'en fin de volume sont récapitulées les diverses compositions d'orchestre de 1750 à nos jours : effectifs, proportions observées entre le quatuor et les instruments d'harmonie, introduction des cors, trompettes, clarinettes, trombones, etc.

La seule critique que je voie à formuler a trait à la mise en place des premier et second chapitres, qu'il me semblerait logique d'intervertir. Sans doute pour faire compensation à l'injuste oubli des primitifs de la symphonie française dans la plupart des histoires de la musique (même après la publication de la magistrale étude de La Laurencie et de Saint-Foix dans l'*Année Musicale* de 1911), E. Borrel expose d'abord l'apport de la France, dont les premiers balbutiements ne sont pas antérieurs au début du XVIIIe siècle, et, seulement après, l'apport de l'Italie, qu'on peut raisonnablement faire partir de la Venise des années 1590-1600. Ce qui n'enlève rien à la solidité des deux chapitres en questions.

Comme dans le précédent livre d'E. Borrel sur la *Sonate*, la forme est alerte, le fond riche d'une expérience musicale et musicologique qui permet à l'auteur de dominer son sujet, et de le déborder à l'occasion, pour le plus grand profit du lecteur.

Marc PINCHERLE

GARDIEN (Jacques). — **Jean-Philippe Rameau.** Paris, la Colombe, 1949, 1 vol. in-18° broché, 122 pp.

Encore un livre sur Rameau ! dira-t-on. L'A. fait remarquer qu'il n'existe guère qu'une soixantaine d'études sur Rameau, alors qu'il y en a plus de vingt mille sur Wagner, et il ose demander que le dijonnais soit enfin mis à son rang, parmi les plus grands génies de la musique. Cela fera frémir quelques attardés ; mais, outre qu'il y a de valables arguments pour soutenir cette prétention, des maîtres non moindres que Debussy en ont été partisans. Et vraiment, on est confondu de voir à quel point on a négligé cette incontestable gloire nationale. (Par ex. : dans tout Paris on n'a rien trouvé de mieux pour célébrer Rameau que de lui attribuer un petit bout de rue, alors que des artères magnifiques sont dédiées à Auber, Paësiello, Spontini, etc.

Et ce n'est pas une consolation de constater que la rue Beethoven n'est guère plus reluisante !) Le livre de M. Gardien vient à son heure : c'est un plaidoyer mené tambour battant en faveur de Rameau ; le succès des *Indes Galantes* montre bien que le vieux maître est toujours d'actualité, ce qu'on ne peut dire de beaucoup d'autres, même plus récents ! Chemin faisant, l'A. redresse des jugements erronés, pulvérise des anecdotes controuvées, remet dans son véritable éclairage la physionomie de l'auteur de *Dardanus*, ce qui la rend beaucoup plus sympathique que la grimaçante caricature à laquelle on nous avait accoutumés. Tous ceux qui s'intéressent au XVIIIe siècle français se doivent de lire cet ouvrage, où sont réunis une masse de renseignements et de critiques qu'on trouverait difficilement ailleurs.

E. BORREL.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

Chanoine Yves DELAPORTE. — **L'Ordinaire chartrain du XIIIe siècle publié d'après le manuscrit original.** — Chartres, Société Archéologique d'Eure-et-Loir, 1953, 297 p., plans.

Le document qui nous est présenté, avec une compétence et un soin hors de pair, est d'une nature particulière parmi les documents ecclésiastiques. Un ordinaire est le répertoire des pièces à chanter et des actes liturgiques à accomplir pour chaque jour de l'année, principalement aux fêtes. Seul paraît *l'incipit* des pièces, sans musique, mais les rubriques d'un tel document peuvent donner beaucoup d'indications précieuses, de même que les listes de textes. Au début du livre de M. Delaporte se trouvent des photographies du manuscrit publié (XIIIe siècle) : reliure (ancienne) et texte, puis vient l'analyse de ce manuscrit, précédant l'édition. En appendice, plusieurs études : la liste des manuscrits conservés à Chartres, détruits en 1944, celle des livres de Chartres subsistant dans d'autres bibliothèques, le tout avec une bibliographie — de très précieux conseils sur la méthode d'étude des livres liturgiques, dépassant l'intérêt local — le calendrier chartrain — une étude des *Laudes* carolingiennes, de l'office de saint Lubin, des trois répons de Fulbert — un glossaire des termes obscurs contenus dans l'Ordinaire — une étude sur la concélébration du Jeudi saint — puis vient une série d'index, bien utiles. La richesse du volume est telle qu'on ne peut lui rendre justice en quelques lignes : ne tentons pas l'impossible.

L'auteur présente d'abord les huit manuscrits de l'Ordinaire chartrain, qu'il analyse méticuleusement : Paris latin 1794, Chartres 336 (détruit), Sainte Geneviève 1265, Arsenal 838, Chartres 81 (détruit) venant de collégiales de chanoines, et Châteaudun archives C 13 contenant deux rédactions de l'ordinaire, XIe et XIIe, et Chartres 1058 (détruit) de la cathédrale de Chartres. Passons tout de suite au paragraphe sur le chant lui-même. L'*organum* est cité au XIe siècle, mais le texte du XIIIe règle les modalités de son emploi : on l'utilise huit fois dans l'année (aux grandes fêtes) et pour une pièce seulement chaque fois (huit en tout). Il est possible mais non certain que d'autres solennités aient le même privilège. L'*organum* est exécuté par quatre personnes : deux chantent le plain-chant, deux chantent la voix organale. Les manuscrits notés qui vont de pair avec les Ordinaires donnent quelques-unes de ces pièces, leur bibliographie figure en note. L'étude du chant des litanies, en général, reste à faire : M. Delaporte en connaît plusieurs formes à Chartres. L'organisation de la maîtrise, très perfectionnée (étudiée ailleurs par un des prédécesseurs de M. Delaporte) semble

corroborer l'opinion de l'auteur, qui attribue aux fidèles une bien petite part dans les cérémonies liturgiques : leur envahissement régulier de l'église à certaines solennités relève du drame liturgique, du pèlerinage, voire du folklore, mais non de la liturgie : M. Delaporte fait ici une intéressante distinction entre les cérémonies de la Cathédrale, majestueuses, et celles des paroisses plus à la portée des fidèles. En tous cas, il n'est nulle part question de chants par eux exécutés. La Passion n'est, au XIIIe siècle encore, confiée qu'à un seul chantre : les lettres explicatives n'ont donc ici qu'une signification mélodique.

Quelques-unes des indications liturgiques ne sont pas moins intéressantes pour le musicologue, par exemple l'origine palestinienne de certains détails gallicans (la procession des Rameaux). Le manuscrit du XIIIe s. présente encore les fêtes du « temps » (Dimanches, et grandes fêtes telles que Noël et Pâques) sont étroitement mélangées à celles de saints, à l'encontre de ce que nous connaissons maintenant : d'abord le Temps, puis les offices « communs » et enfin tous les saints, dans l'ordre de l'année liturgique. Cette disposition est fort intéressante et l'on n'en a pas tiré toutes les conséquences possibles. La forme sériée actuelle est en somme celle des très anciens livres soit gallicans soit romains (le sacramentaire léonien, qui représente un usage romain du Ve siècle, est ainsi disposé). Elle s'est conservée pendant trois siècles mais au VIIIe siècle s'est effacée devant la forme mixte qui était celle des livres venant de Rome sous Pépin et Charlemagne. C'est celle de la majorité des sacramentaires grégoriens du IXe siècle. Peu à peu la première forme, qui n'avait pas complètement disparu, a été reprise et son caractère éminemment pratique l'a fait étendre à tous les livres, mais de façon assez irrégulière. Chartres est un témoin assez tardif de la forme mixte, grégorienne.

Dans l'ensemble, l'ordinaire chartrain conserve beaucoup de particularités gallicanes.

Les études annexées au livre mériteraient chacune un compte rendu. La liste des manuscrits chartrains détruits est bien précieuse ; nous nous permettrons de signaler que le fameux manuscrit 47, qui a été pris pour type de l'écriture neumatique « chartraine », a été bien étudié par Dom Thomas dans un cours professé à Rome, 1948-49. Son origine n'est pas Chartres (M. D. d'ailleurs ne conteste pas ce point) mais la Bretagne ; liturgie et notation sont d'accord pour en témoigner. Les deux manuscrits de Paris, 9386 et 9452 ont été étudiés avec autorité par Wilmart dans *Ephemerides Liturgicae*, 1937, pp. 136-196 : il serait, dit Wilmart, difficile d'y trouver un rapport avec le *comes* d'Alcuin dont la liste est différente. Vient ensuite un délicat régal de méthode : les moyens d'identification, datation, localisation des manuscrits liturgiques. Les études Leroquais-Beyssac sont la première base de cette méthode à laquelle chacun apporte sa contribution, toujours dans le même sens qui en prouve le bien-fondé : listes de textes, calendriers, dates. On voudrait avoir une pareille contribution pour chaque diocèse de France... A la suite, une étude sur les *Laudes* gallicanes [1], puis sur les trois répons de la Nativité dus à Fulbert de Chartres : l'auteur croit pouvoir

1. C'est bien le souci d'une bibliographie complète qui nous fait signaler à ce propos deux études introuvables en France : Ernst KANTOROWICZ, *Laudes Regiae, A Study in Liturgical Acclamations and Medioeval Ruler Worship, Univ. of California Publications in History*, v. 33, Berkeley, 1946 (un seul exemplaire, à la Sorbonne) — (C. R. *Revue de Musicologie*, juillet 1951, nos 97-98, pp. 50-52) — et : Bernhardt OFFERMANN, *Die liturgischen Herschrakklamationen in sacrum Imperium des Mittelalters*, Weimar, 1953, 8°, 226 p.

rendre à ce bon évêque la signature de ces pièces que j'avais plus que contestée dans un ouvrage récent. Il est difficile de rouvrir ici ce dossier volumineux : ni lui ni moi ne manquons au surplus d'arguments à faire valoir. On lui laissera donc ici le dernier mot, puisqu'en tout état de cause les trois répons sont normands et de la période de Fulbert. Le glossaire et les *index* sont indispensables dans un pareil monument : on les accueille avec reconnaissance. Mais en dépit de toute cette science accumulée, — et peut-être parce qu'elle est infiniment familière à l'auteur — le livre, écrit dans un français limpide et souple, se lit avec un plaisir extrême : on en souhaite un pareil pour toutes nos églises régionales, en remerciant l'auteur de la maîtrise dont il donne le témoignage.

Solange CORBIN

Monumenta Musicae Sacrae. *Collection de Manuscrits et d'Études publiés sous la direction de Dom Hesbert.* — II, *Les Manuscrits Musicaux de Jumièges.* — Protat Frères, Mâcon, 1954, in-4° de 88 p. et C planches.

Le premier volume de cette luxueuse collection était le *Prosaire de la Sainte-Chapelle*, publié par le même érudit. Le second tome ne le cède en rien au premier. C'est un catalogue d'un genre un peu particulier, qu'il faut préciser, écartant de notre esprit les notices exhaustives du Catalogue latin de la Bibliothèque Nationale (troisième tome), fruits d'une méthode mûrie par de longues années d'expérience, pour bien voir le dessein de l'auteur. Il s'agit ici d'analyser, parmi les manuscrits ayant fait partie de l'ancien fonds de l'abbaye de Jumièges, actuellement déposés à la Bibliothèque publique de Rouen, ceux qui portent des notations, et pour leurs seules parties notées, à l'exclusion de tous les autres. Comme beaucoup de ces parties notées sont des additions indépendantes du fonds même des livres, cette méthode peut fort bien se justifier. En plus l'auteur prend soin de spécifier qu'il n'a pas voulu joindre à cette liste les livres de Jumièges conservés à Paris et à Saint-Pol. Ce procédé implique que nous ne connaissons pas, par le seul recueil ci-dessus, toute la bibliothèque ancienne de Jumièges : à Rouen même, certaines cotes échappaient à l'analyse du fait qu'elles ne contenaient pas de notation. Au contraire, nous aurons des informations sur des livres écrits en dehors de l'abbaye, mais qui lui sont arrivés, d'une manière ou d'une autre, et qui ont désormais fait partie de la bibliothèque. En tout, l'auteur nous présente quarante manuscrits.

Cette méthode était légitimée par la proximité du Congrès organisé en l'honneur du neuvième centenaire de l'abbaye de Jumièges, congrès s'ouvrant à une date prévue longtemps à l'avance, et pour laquelle il fallait que le présent volume d'hommage fût prêt ; en plus, l'auteur n'a pas voulu faire double emploi avec les recherches érudites de plusieurs savants, auxquels il avait lui-même soumis un programme d'ensemble, et dont les travaux relatifs à la bibliothèque seront justement imprimés dans les *Actes* du Congrès.

L'ouvrage s'ouvre sur une courte introduction de deux pages après laquelle on entre dans la matière vivante : les notices, disposées suivant l'ordre numérique de la Bibliothèque de Rouen (et non suivant le Catalogue de ce dépôt). Viennent ensuite trois tables donnant la concordance des cotes avec celles du Catalogue, de l'ancien fonds de Jumièges, et des planches publiées dans le livre. Des appendices font suite : examen d'un manuscrit, Rouen A 233 du XIVe siècle, qui n'est pas coté dans l'ancien inventaire de

Jumièges mais en provient à coup sûr — étude sur les notations musicales, objet du livre — enfin une série de cent planches précédées d'un tableau indiquant l'évolution de la notation neumatique : c'est un régal pour le travailleur. Une série d'*index* termine l'ouvrage.

Les notices ont été prévues de façon assez spéciale : plusieurs d'entre elles contiennent de véritables dissertations au sujet d'un office ou d'une pièce ; d'autres sont très succinctes : leur longueur dépend de l'intérêt musicologique ou liturgique des livres. Elles contiennent en tous cas de très nombreuses pièces inédites, soit pour le texte seul (deux versets du *Libera me*) soit pour le texte et la mélodie (plusieurs répons, une antienne, un *alleluia*). La plupart de ces inédits sont en vers. On s'étonnera de ne rencontrer, dans les quarante cotes étudiées, que deux recueils de séquences et tropes : le manuscrit A 401 du XIIe siècle est incomplet et ne contient plus que treize séquences, le tropaire-séquentiaire A 233, du XIVe s., est beaucoup plus riche. De toute façon, on n'a aucune indication sur ce qu'a pu être le fameux répertoire transporté par le moine fugitif de Jumièges à Saint-Gall, devant la menace des Normands. Au contraire, on trouve une véritable richesse en pièces inédites et en offices rythmiques, dont le schéma est intégralement donné. Peut-on suggérer qu'on aurait bien aimé avoir le schéma complet de l'office des morts, qui sert de matériel d'identification, et, au même titre, la liste des *alleluia* après la Pentecôte ? Depuis les recherches du regretté Leroquais et du R. P. Beyssac, on a pris de plus en plus la bonne habitude d'inclure ces listes dans les analyses de manuscrits : elles servent à l'identification tout comme le calendrier.

L'appendice traitant des notations neumatiques est fort intéressant. L'auteur a trouvé dans le fonds de Jumièges des neumes très divers : normands, français, anglais, normands sur lignes (points-liés) et notations alphabétiques. Ces textes seront étudiés de plus près dans la communication que l'auteur a lue au Congrès de Jumièges et qui sera imprimée dans les *Actes* : on peut déjà faire quelques constatations. Il s'agit dans tous ces cas de neumes dont l'origine, proche ou lointaine, est « française ». La notation anglaise elle-même est composée de neumes français auxquels de menues caractéristiques ont été changées, ce qui suffit à leur donner un aspect particulier. La notation normande est encore plus proche du modèle « français » ; même avec le tableau dont on dispose, la discrimination paraît encore difficile dans bien des cas. L'auteur a tranché : d'un côté les neumes français, trapus, verticaux, de l'autre les normands, penchés à droite. Mais tout en se rangeant, isolément, dans le groupe normand, les neumes dans leur ensemble rappellent parfois irrésistiblement d'autres sous-groupes connus déjà. Devant le manuscrit U 109, on pense aux recueils de Saint-Maur près de Paris ; les planches X, XIX, évoquent les essais de plume de Saint-Benoît-sur-Loire, d'autres sont identiques à certaines notations d'Autun.

C'est dire que l'analyse neumatique, qui doit d'abord considérer les éléments un à un, dans un tableau bien ordonnancé, se doit de ne juger qu'après une analyse de tous les aspects de l'écriture : la façon de grouper les neumes ou de les éloigner, la hâte, l'influence de la plume, grosse ou fine, l'axe d'inclinaison, le degré de soin qui peut lui aussi modifier considérablement l'aspect des signes. Un tableau ne contient, en général, que les principaux aspects des signes ; il ne renseigne pas sur la manière de les assembler, peut-être plus importante encore que la nature des signes eux-mêmes. Il ne contient pas non plus les signes jugés aberrants : on aurait aimé, par exemple,

retrouver dans ce tableau des neumes normands la *clivis* et le *pes* à éléments horizontaux légèrement ondulés, qui tendent à donner une lointaine ressemblance aux manuscrits normands avec les écritures lorraines. C'est sur la foi d'une telle forme que D. Hourlier a pu traiter de « lorrain » le manuscrit de Saint-Pétersbourg O V 16 venant de N.-D. du Pré à Rouen : le présent recueil le remet dans son horizon véritable, il suffira de le confronter avec le manuscrit Rouen A 401 (pl. IV, clivis sur le dernier *Amen* etc...).

La présentation matérielle de ce très intéressant volume est excellente, digne en tout point de l'auteur.

Solange CORBIN.

PÉRIODIQUES

FRANCE

Bulletin hispanique. Bordeaux (Annales Fac. Lettres). Dir. M. BATAILLON. LIV (1952), n° 1 : Nécrologie. Henri COLLET (C. V. A.), LV (1953), n°s 3-4 : Comptes rendus. Cancionero de galanes y otros rarisimos Cancionerillos goticos con un prólogo de Margit Frenk Blatorre (M. BATAILLON). — Cancionero gótico di Velázquez de Avila fielmente reimpreso del único ejemplar con un prólogo de Antonio Rodriguez-Moñino (M. BATAILLON).

Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barraud. Paris. II, 3e cahier, 1954. SCHAEFFNER (A.), *Renard et l' « époque russe » de Stravinsky.*

Dieu vivant. Paris, 26, 2e trim. 1954. MORÉ (M.), *La foudre de Dieu : un épisode de la vie de Verdi.*

XVIIe siècle. Bulletin de la Société d'étude du XVIIe siècle. Paris. Dir. G. MONGRÉDIEN, 1954, n°s 21-22 : DUFOURCQ (N.), *Introduction au XVIIe siècle musical en France.* — VERCHALY (A.), *Un précurseur de Lully : Pierre Guédron.* — MACHABEY (A.), *Gérard Desargues, géomètre et musicien.* — REBOUD (R. M.), *Messire Arthus Aux Cousteaux, maître de musique de la Sainte Chapelle du Palais.* — DAINVILLE (F. DE), *La musique en Languedoc.* — RAUGEL (F.), *La maîtrise de la cathédrale d'Aix-en-Provence.* — BORREL (E.), *La vie musicale de M. A. Charpentier, d'après le Mercure galant.* — SPYCKET (S.), *Thomas Corneille et la musique.* — LEBEAU (E.), *La bibliothèque musicale des éditeurs Ballard.* — ROLLIN (M.), *Le « Tombeau » chez les luthistes. Denys Gautier, Jacques Gallot, Charles Mouton.* — MILLÈTRE (G.), *Sur quelques motets anonymes du XVIIe siècle.* — DUFOURCQ (N.), *Notes et documents sur la capitation payée par les musiciens de Paris en 1695.* — VIVIER (O.), *Relations musicales entre la France et l'Orient au XVIIe siècle.*

Domaine musical. Paris. Dir. P. BOULEZ. 1954, I, 1 : LE ROUX (M.), *Invention de Berlioz.* — BRAILOIU (C.), *Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales.* — ROUGET (G.), *Notes d'ethnographie musicale.* — VALLAS (L.), *Une renaissance de Bilitis.*

Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Ed. M. FRANÇOIS. XV (1953) 1 : Compte rendu. Jean ROLLIN, *Les chansons de Clément Marot,* étude historique et bibliographique (V. L. Saulnier). XVI (1954), 3 : LESURE (F.), *Le musicien Pierre Clereau et ses sources poétiques.*

L'Orgue. Paris. Réd. N. DUFOURCQ. Avril-juin 1953, n° 67. GAVOTY (B.), *Le concours de composition des « Amis de l'orgue ». — Une enquête des « Amis de l'orgue » sur le rôle liturgique de l'organiste.* — DUFOURCQ (N.), *L'orgue de Saint-Sever (Landes).* — VILLENEUVE DE JANTI (J.), *Le grand orgue de la Maison de la Radio à Copenhague.* — VILLENEUVE DE JANTI (J.), *Les facteurs d'orgue étrangers : I. D. A. Flentrop, à Zaandam (Hollande).* — HARDOUIN (P.), *Le grand orgue de Notre-Dame de Paris à l'époque classique* (suite). — DUFOURCQ (N.), *Une enquête sur les orgues de salon* (suite). — BENOIT (M.), *La classe d'orgue du Conservatoire de Paris* (fin). — RAUGEL (F.), *La renaissance des « Amis de l'orgue à Paris ». Le concert de J. Langlais à Sainte-Clotilde.*

N° 68. DESPLAT (R.). *Au banc d'orgue.* — DENIS (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui : Michel Boulnois.* — HARDOUIN (P.), *Le grand orgue de Notre-Dame de Paris à l'époque classique* (suite). — PETIT (Chanoine C.), *Les grandes orgues de l'église de Notre-Dame de Saint-Dizier (Haute-Marne)* (I). — *A propos du cinquantenaire de la mort de Cavaillé-Coll. 1879-1949. Publication de lettres.* — VILLENEUVE DE JANTI (J.), *L'orgue de la cathédrale d'Haderslev (Danemark).*

N° 69. DESPLAT (R.), *Au banc d'orgue* (II). — PERROT (J.), *Réflexions d'un amateur d'orgue. — Une enquête des « Amis de l'orgue » sur le rôle liturgique de l'organiste* (suite et fin). : G. Litaize. *Épilogue,* par N. DUFOURCQ. — CABIÉ (H.), *Le grand orgue de Saint-Félix de Lauragais.* — VILLENEUVE DE JANTI (J.), *Les facteurs d'orgue étrangers* (II) : *The Aeolian-Skinner organ company Inc., à Boston (U. S. A.).* — PETIT (Chanoine C.), *Les grandes orgues de l'église Notre-Dame de Saint-Dizier* (II).

N° 70. DESPLAT (R.), *Au banc d'orgue* (suite). — DENIS (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui : Antoine Reboulot.* — CLUTTON (C.), *L'esthétique de l'orgue en Angleterre.* — PETIT (Chanoine C.), *Les grandes orgues de l'église Notre-Dame de Saint-Dizier* (III). — HARDOUIN (P.), *Le grand orgue de Notre-Dame de Paris à l'époque classique* (suite). — DUFOURCQ (N.), *Un drame organistique en trois actes à Saint-Séverin au temps du Grand Roi (1670-1685).*

N° 71. DUFOURCQ (N.). *Claude Delvincourt. — L'orgue dit « de la Princesse Elisabeth » au château de Carisbrooke.* — PETIT (Chanoine C.), *Les grandes orgues de l'église Notre-Dame de Saint-Dizier* (IV et fin). — *La chapelle du château de Cella, près de Lunebourg.* — DUFOURCQ (N.), *Un drame organistique en trois actes à Saint-Séverin au temps du Grand Roi (1670-1685)* (suite et fin). — VILLENEUVE DE JANTI (J.), *Les facteurs d'orgue étrangers* (III) : *L. Verschueren C. V., à Heythuysen (Hollande).*

N° 72. DESPLAT (R.), *Au banc d'orgue* (suite). — DENIS (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui : Jean-Jacques Grünenwald.* — VILLENEUVE DE JANTI (J.), *Éléments de registration à l'orgue.* — DELHOMMEAU (Abbé L.), *Le grand orgue de Saint-Nicolas du Chardonnet.* — HARDOUIN (P.), *Le grand orgue de Notre-Dame de Paris à l'époque classique* (suite).

Polyphonie. Paris. Dir. A. RICHARD. Cahier 9-10 (1954) : Inventaire des techniques rédactionnelles. — SOUDÈRES (V.), *Le sens actuel de la pensée contrapuntique.* — LITAIZE (G.), *Les modes et la polyphonie.* — SCRIABINE (M.), *Athématisme et fonction thématique dans la musique contemporaine.* — BARRAQUE (J.), *Rythme et développement.* — TOUZÉ (M.), *Modes chromatiques ou dodécaphonisme. Substance de la composition musicale et mutations.* — COSTÈRE (E.), *Harmoniques, rythmiques et mélodiques.* — BOG-

DALI (R.), *Essai pour une musique non attractive.* — WYSCHNEGRADSKY (I.), *Problèmes d'ultrachromatisme.*

Revue grégorienne. Solesmes. Dir. Dom J. GAJARD et A. LE GUENNANT. 1953, nº 6 : *Supplique des grégorianistes français à Sa Sainteté Pie XII.* — COZIEN (Dom J.), *A l'école de l'Église.* — DELATTE (Dom P.), *Psaume* De profundis. — GAJARD (Dom J.), *La messe du dernier dimanche après la Pentecôte : l'introït* Dicit Dominus *et l'offertoire* De profundis. — CLAIRE (Dom J.), *Le graduel* Liberasti nos *et l'Alleluia* De profundis. — GAZEAU (Dom R.), *La communion* Amen dico vobis. — LE GUENNANT (A.), *Le* motu proprio *et l'avenir de la musique sacrée.* — COMBES (Dom P.), *Aux sources du* Motu proprio.

1954, nº 1 : MONTINI (Mgr), *Réponse à l'hommage des disques de Solesmes fait au Saint Père.* — MONTINI (Mgr), *Lettre à S. Em. le cardinal Pizzardo,* — *Jésus et Marie au Temple*, par Bossuet. — GAJARD (Dom J.), *La procession du 2 février.* — DELASTRE (P.), *L'introït* Suscepimus. — Sœur MARIE DE L'EUCHARISTIE, *La communion* Responsum.

Nº 2 : GUÉRANGER (Dom P., 1805-1875), *Notre-Dame au temps pascal.* — SCHNEIDER (A. M.), *L'Antienne* Vidi aquam. — POTIRON (H.), *La modalité de la Messe* I. — CLAIRE (Dom J.), *Actualité du* Motu proprio.

Nº 3 : ROBERT (Dom L.), *Le Pape Pie X et le chant grégorien.* — GAJARD (Dom J.), *La messe du dimanche 30 mai 1954 : l'introït* Exaudi Domine, *du dimanche dans l'octave de l'Ascension.* — POTIRON (H.), *L'Alleluia* Non vos relinquam *du même dimanche.* — CLAIRE (Dom J.), *La messe de Sainte Jeanne d'Arc (30 mai).*

Nº 4 : ROBERT (Dom L.), *Notre Dame dans l'Ancien Testament.* — GAJARD (Dom J.), *Le* Kyrie IX. — Sœur LÉONIE DE JÉSUS, *Le* Sanctus IX. — COMBE (Dom P.), *Saint Pie X et l'édition vaticane.*

Nº 5 : *Les initiatives liturgiques. Note de la Commission épiscopale de Pastorale et de Liturgie.* — COZIEN (Dom G.), *Mystère joyeux.* — GAJARD (Dom J.), *Le graduel* Propter veritatem. — CLAIRE (Dom J.), *Tradition liturgique et chant grégorien.*

La Revue Musicale. Paris. Dir. A. RICHARD. 1952, nº 210. La littérature française et la musique (1900 à nos jours), sous la direction de R. SCHWAB. — SCHWAB (R.), *Présentation.* — ALAIN, *Pages du journal.* — CLAUDEL (P.), *Sur Berlioz.* — MARCEL (G.), *Méditation sur la musique.* — RAMUZ (C. F.), *Sur Debussy.* — CŒUROY (A.), *La musique aux prises avec la littérature.* — KŒCHLIN (C.), *Claude Debussy et le debussysme dans l'époque.* — ONNEN (F.), *Debussy et l'esprit du temps.* — FUMET (S.), *Poème et mélodie.* — AVELINE (C.), *La clef de songes* (fragment). — DELHOMME (J.), *Note sur Bergson et la musique.* — GOLDBECK (F.), *Conversation sur les chances de la musique pure.* — PATRI (A.), *Mallarmé et la musique du silence.* — DUCHESNE-GUILLEMIN (J.), *Paul Valéry et la musique.* — CARROUGES (M.), *Le surréalisme à l'écoute.* — HUGO (V.), *Trois souvenirs sur Ravel.* — AURIC (G.), *Apollinaire et la musique.* — SAUGUET (H.), *Max Jacob et la musique.* — JACOB (M.), *Un amour du Titien.* — VILDRAC (C.), *La musique à l'Abbaye.* — NOËL (M.), *Témoignages.* — MAILLARD (P.), *Tonalité et transposition.* — REUTER (E.), *Pierre-Jean Jouve et le* Don Juan *de Mozart.*

Nº 211. Les Carnets critiques [actualité].

Nº 212. L'œuvre du XXe siècle. — NABOKOV (N.), *Introduction à l'œuvre*

du XXe siècle. — HELL (H.), *L'esprit de la musique française.* — MYERS (R.), *L'école anglaise.* — STROBEL (H.), *La musique nouvelle en Allemagne.* — MALIPIERO (F.), *Le renouveau musical italien.* — KODALY (Z.), *Bartok, le folkloriste.* — THOMSON (V.), *Notes sur les perspectives du ballet et de l'opéra en Amérique.* — BURKAT (L.), *Boston symphony orchestra.* — ONNEN (F.), *Stravinsky parmi nous.* — COCTEAU (J.), *La collaboration « Œdipus Rex ».* — HELL (H.), *La musique religieuse de Francis Poulenc.* — BAUDRIER (Y.), *A propos de musique de film.* — SCHAEFFER (P.), *L'objet musical.* — DUHAMEL (A.), *Arnold Schœnberg, la critique et le monde musical contemporain.* — JOUVE (P. J.), *« Wozzeck » d'Alban Berg (Acte III, scène IV).* — REUTER (E.), *Gustave Mahler et le « Chant de la terre ».* — MARTIN (F.), *A propos de mon concerto de violon.* — BOULEZ (P.), *Eventuellement.*

N° 213. Les carnets critiques. Arguments de WOZZECK, d'Alban BERG et de Billy BUDD de Benjamin BRITTEN.

N° 214. Erik Satie, son temps et ses amis. — *Erik Alfred Leslie Satie, tableau biographique.* — ROLAND-MANUEL, *Satie tel que je l'ai vu.* — THOMSON (V.), *La place de Satie dans la musique du XXe siècle.* — COCTEAU (J.), *Satie.* — FUMET (S.), *Eironeia.* — POULENC (F.), *La musique de piano d'Erik Satie.* — CABY (R.), *Erick Satie à sa vraie place.* — MELLERS (W.), *Erik Satie et la musique fonctionnelle.* — CHALUPT (R.), *Quelques souvenirs sur Erik Satie.* — SHATTUCK (R.), *Satie et la musique de placard.* — ROY (J.), *Satie poète.* — Textes d'Erik Satie. — BERTIN (P.), *Comment j'ai connu Erik Satie.* — MYERS (R.), *Importance de Satie dans la musique contemporaine.* — MYERS (R.), *Note sur « Socrate ».* — JACOB (Dom C.), *Erik Satie et le chant grégorien.* — SAUGUET (H.), *Souvenirs et réflexions autour d'Erik Satie.* — LAMBERT (C.), *Erik Satie et la musique abstraite.* — KISLING (M.), *Souvenir de Satie.* — SASSER (W. G.), *Le développement du style d'Erik Satie.* — AURIC (G.), *Découverte de Satie.* — MASSOT (P. DE), *Quelques propos et souvenirs sur Erik Satie.* — FOURNIER (G.), *Erik Satie et son époque.* — LÉGER (F.), *Satie inconnu.* — HUGO (V.), *Le Socrate que j'ai connu.* — MESENS (E. L. T.), *Le souvenir d'Erik Satie.* Notes : Lettre de Darius Milhaud. *Chien flasque* de Pierre BOULEZ.

N° 215. Les Carnets critiques. AUDEN (W. H.), *Réflexions sur la musique et l'opéra.* — VIGOT (A.), *Note sur Balanchine.* — SCRIABINE (M.), *Pierre Boulez et la musique concrète.* — LEMAITRE (M.), *La lettrie ou « musique » lettriste.*

N° 216. La musique 1900-1950. *Écrit de* STRAVINSKY. — A. R., *Avant-propos à ces documents du demi-siècle.* — MACHABEY (A.), *Musicologues, musicographes, musiciens.* — LA GRANGE (H. L. DE), *Tableau chronologique des principales œuvres musicales de 1900 à 1950.* — Tableau.

N° 217. Les Carnets critiques. L'Ensemble lyrique de Paris. A. R., *Une tentative : l'Ensemble lyrique de Paris.* — *Catalogue de Marcel Landowski.* — CHARPENTIER (R.), *« Le Rire de Nils Halérius ».* — CHAILLEY (J.), *Marcel Landowski.* — HOFMANN (R.), *« Le Mariage ».* — DUHAMEL (A.), *On joue « le Mariage » aujourd'hui.* — *Argument de « Le Mariage ».* — BOLL (A.), *L'art lyrique. Évolution du récitatif.*

N° 218. Les Carnets critiques. BRUYÈRE (A.), *« Les muses galantes », musique de Jean-Jacques Rousseau.*

N° 219. La musique et le ballet. A. R., *Introduction.* — VIGOT (A.), *La critique.* — REYNA (F.), *Origines musicales du ballet.* — LEPOUTRE (R.),

Réflexions sur le ballet et la musique pure. — VIGOT (A.), *Ébauche sur l'esthétique de Noverre.* — MAGGIE (D.), *Comment la danse utilise la musique.* — A. V., *La danseuse.* — LIFAR (S.), *La musique et le ballet.* — A. V., *Margot Fonteyn.* — A. R., *Quelques mots à propos de « Les sons et les couleurs » de M. Touzé.* — TOUZÉ (M.), *Les sons et les couleurs.* — FRANÇOIS (L.), *Le peintre-costumier de ballet.* — A. V., *Balanchine. La danse d'école.* — ROY (J.), *Une date dans l'histoire du ballet : « Parade ».* — A. V., *Jean Babilée.* — ISOU (I.), *Manifeste de la danse isouenne.* — A. V., *Roland Petit.* — MICHAUT (P.), *Le ballet en France.* — MAYER (T.), *Du ballet en Angleterre.* — REYNA (F.), *Situation du ballet en Italie.* — M. B., *Notes sur le ballet polonais.* — FÖLDES (J.), *Notes sur le ballet hongrois.* — DELAGE (R.), *Opinions sur la musique de ballet de demain.*

Année 1953, nº 220 : La musique polonaise d'aujourd'hui : URBANSKI (J.), *La vie musicale en Pologne.* — PRODROMIDÈS (J.), *Le film « Jeunesse de Chopin ».* — *Musiciens polonais d'aujourd'hui.* — *Quelques mots avec Marguerite Long.* — JOURDAN-MORHANGE (H.), *Notes sur mon voyage en Pologne.*

Nº 221 : Les Carnets critiques. LESURE (F.), *Musicologie et sociologie.* — MESSIAEN (A.), *Mort et transfiguration de Serge Prokofieff.* — COSTÈRE (E.), *L'harmonie, cette inconnue.* — MACHABEY (A.), *Jean de Garlande, compositeur.* — KŒCHLIN (C.), *François-Berthet.* — ROY (J.), *François-Berthet ou la musique du Souvenir.* — CARON (N.), *Formation et développement musical.*

Année 1953-1954, nº 222 : Numéro spécial. La musique religieuse en France de ses origines à nos jours. — A. M., *Introduction.* — VALOIS (J. DE), *La musique religieuse française des origines à 1180 environ.* — CHAILLEY (J.), *Au XIIIe siècle.* — MACHABEY (A.), *Au XIVe siècle.* — GÉROLD (T.), *Au XVe siècle.* — LESURE (F.), *Au XVIe siècle.* — VERCHALY (A.), *De Titelouze à 1660.* — DUFOURCQ (N.), *De 1660 à 1789.* — RAUGEL (F.), *De l'époque révolutionnaire à la mort de César Franck.* — FERCHAULT (G.), *De la mort de Franck à nos jours.* — ROLLIN (J.), *La musique religieuse protestante française.* — ALGAZI (L.), *La musique religieuse israélite en France.* — A. M., *Conclusion.*

Nº 223. Les carnets critiques. LAUFER (J.), *Anton Bruckner.* — REYNA (F.), *Nietzsche, musicien refoulé.*

La Table ronde. Paris, nº 80, août 1954. WAGNER (R.), *Carnet brun* (Avant-propos de Blandine Ollivier).

ALLEMAGNE

Archiv fur Musikwissenschaft. Trossingen. Dir. W. GURLITT. 1953, X. Jahrg., I : MERSMANN (H.), *Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte.* — DAMMANN (R.), *Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert.* — FELLERER (K. G.), *Annette von Droste-Hülshoff als Musikerin.* — FELDHAUS (F. M.), *Deutsche Glockenspiel.* — BIRKNER (G.), *Zur Motette über « Brumans est mors ».*

II : GERSTENBERG (W.), *Die Krise der Barockmusik.* — HUSMANN (H.), *Der Aufbau der Gehörswahrnehmungen.* — HECKMANN (H.), *Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts.* — HOFFMANN-ERBRECHT (L.), *Johann Christoph Graupner als klavierkomponist.* — LOTTERMOSER

(W.), *Klangeinsätze des Plenums auf Orgeln mit Ton-und Registerkanzelle.* — BRAUN (W.), *Zur Passionspflege in Delitzsch unter Christoph Schultze.*

III : GERBER (R.), *Spanische Hymnensätze um 1500.* — REICHERT (G.), *Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590.* — CHAILLEY (J.). *Quel est l'auteur de la « théorie modale » dite de Bech-Aubry ?* — FEDERHOFER (H.), *Jugendjahre und Lehrer Rogier Michaels.* — BAAKE (F.), *George Bernhard Shaw als Musikkritiker.*

IV : REIMANN (M.), *Zur Deutung des Begriffs Fantasia.* — HUSMANN (H.), *Kalenda maya.* — STEGLICH (R.), *Ein Lehrstück spätmittelalterlichen Liedvortrags.* — MEIER (B.), *Zyklische Gesamtstruktur und Tonalität in den Messen Jacob Obrechts.* — BLANKENBURG (W.), *Bachs Kirchengeschichtlicher Standort und dessen Bedeutung für das gegenwärtige Bachsverständnis.* — NOACK (F.), *Eine Briefsammlung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* — DAHLHAUS (C.), *Zur Kants Musikaesthatik.* — Namen- und Sachregister des zehnten Jahrgangs.

1954, I : HUSMANN (H.), *Das System der modalen Rhytmik.* — DRÄGER (H. H.), *Zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses im Hinblick auf Schuberts Strophenlied.* — SOČNIK (H.), *Die zeitgenössische Überlieferung der Beethoven-Interpretation.* — SCHILLING (H. L.). Hindemiths *Passacagliathema in den beiden Marienleben.* — GÜNTHER (W.), *Zur Musikalität der alten Römer.*

Bach-Jahrbuch. Leipzig. Dir. M. SCHNEIDER. 1951-1952 : MAHRENHOLZ (C.), *Gedenkrede anlässlich der Feier des 300. Todestages Joh. Seb. Bachs und der damit verbundernen Fertigstellung der neuen Bachgruft.* — GURLITT (W.), *Das historische Klangbild im Werke Joh. Seb. Bachs.* — DÜRR (A.), *Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten.* — TELL (W.). *Die Hemiole bei Bach.* — NISSEN (H.), *Der Sinn des « Wohltemperierten Klaviers II. Teil. »* — MÜLLER (F.), *Schuf Joh. Seb. Bach die Kunst der Fuge aus tiefer Not ?* — KRÜGER (W.), *Joh. Seb. Bach und der Zeitgeist.* — FREYSE (C.), *Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs.*

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Cologne. Dir. K. G. FELLERER.

37. Jahrg. 1953 : HUCKE (H.), *Musikalische Formen der Officiumantiphonen.* — ZAGIBA (F.), *Die deutsche und slawische Choraltradition als Verbindungsglied zwischen West-und Sudosteuropa.* — FELLERER (K. G.), *Zur* Oratio de laudibus musicae *des Ortwin Gratius.* — HÜSCHEN (H.), *Andreas Papius, ein Musiktheoretiker aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.* — KLASSEN (J.), *Untersuchungen zur Parodiemesse Palestrinas.* — GOTZEN (J.), *Uber die Trutz-Nachtigall von Friedrich von Spee und die Verbreitung ihrer Melodien.* — MIES (P.), *Zur Kirchenmusik der kölner Domkapellmeister Frang Ignaz von Kaa und Joseph Aloys Schmittbauer.* — GOCKE (H.), *Zur Choralpflege in Paderborn im 19. Jahrundert.* — WALTER (R.), *Max Regers Choralvorspiele und ihr Verhältnis zur J. S. Bach und vorbachsche Meister.*

Die Musikforschung Kiel. Red. H. ALBRECHT. 1952, IV : [non dépouillé en 1953]. REIMANN (M.), *Zur Entwicklungsgeschichte des Double* (1). — KUNZ (L.), *Dürfen die Melodietöne des gregorianischen Chorale gezählt werden ?* — HOFFMANN-ERBRECHT (L.), *Johann Kaspar Ferdinand Fischer der Jüngere.* — KOLNEDER (W.), *Vivaldis pädagogische Tatigkeit in Venedig.* — BECKER (H.), *Johann Mathesons handschriftliche Einzeichnungen im « Musicalischen Lexicon » Johann Gottfried Walthers.* — RED-

LICH (H. F.), *Alfred Einstein zum Gedächtnis.* — SCHAAL (R.), *Nachruf für Hugo Leichtentritt.* — HOERBURGER (F.), *Wertöstliche Entsprechungen im Volksepos.* — HENGEL (H.), *Paul Moos zum Gedächtnis.* — SCHAAL (R.), *Drei unbekannte Mozart-Frühdrucke.* — MISCH (L.), *Zur Frage : Ein Fehler in Beethovens letzter violinsonate ?* — ABERT (A. A.), *Zur Frage der individuellen Thematik bei Mozart.* — SIETZ (R.), *Ein Vorläufer von Bartok « Allegro barbaro ».* — SALMON (W.), *Congreso y certamen internacional de folklore von 22. bi 29. Juni 1952 in Palma di Mallorca.* — REINHARD (K.), *Zur Frage der Klimpernmessung.* — MISCH (L.), *Ein unbemerkter thematischer Zusammenhang in Beethovens IV. Symphonie.*

1953. III : WELLESZ (E.), *Das Prœimium das Akathistos.* — SCHUBRING (W.), *Beethovens indische Aufzeichnungen.* — ABERT (A. A.), *Der Geschmackswandel auf der Opernbühne.* — KUTTNER (F. A.), *Der stroboskopische Frequenzmesser.* — JAUERNIG (R.), *Ergänzungen und Berichtigungen zu Eitners Quellenlexikon für Musiker und Musikgelehrte des 16. Jahrhunderts.* — KUNST (J.), *Internationale Konferenz für musikalische Volks-und Völkerkunde Freiburg i. Br.* — FICKER (R. VON), *Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen bei H. J. Moser.*

IV : URSPRUNG (O.), *Um die Frage der Echtheit der Missa graeca.* — GINDELE (C.), *Doppelchor und Psalmvortrag im Frühmittelalter.* — WOLFF (H. C.), *Die geistlichen Oden des Georg Tranoscius und die Odenkompositionen des Humanismus.* — BRENNECKE (W.), *Zwei Beiträge zur mehrstimmigen Weihnachtslied des 16. Jahrhunderts.* — TSCHULIK (N.), *Procopius von Templin und das deutsche Lied im 17. Jahrhundert.* — NETTL (P.), *Franz Anton Graf von Sporks Beziehungen zur Musik.* — KRÖNER (G.), *Das harmonische Feld des gleichschwebend temperierten Tonsystems.* — SEEMANN (E.), *John Maier. Ein Leben im Dienste am Volkslied.* — FEDERHOFER (H.), *Nochmals zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio.* — JAUERNIG (R.). *Ergänzungen und Berichtigungen zu Eitners Quellenlexikon für Musiker und Musikgelehrte des 16. Jahrhunderts.* — BECKER (H.), *Ein unbekannter Herausgeber der Bach-Gesamtausgabe.* — KOCK (H.), *Zwei Probleme der Bachpraxis.*

1954. I : SCHAAL (R.), *Zur Musikpflege im Kollegiatstift St Moritz zu Augsburg.* — SCHNEIDER (T.), *Organum organicum.* — WOLFF (H. C.), *Die geitslichen Oden des Georg Tranoscius und die Odenkompositionen des Humanismus.* — SALMEN (W.), *Über das Nachleben eines mittelalterlichen Kanonmodells.* — BOUWS (J.), *Das Musikleben in Kapstadt, insbesondere am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts.* — WESSELY (O.), *Jodoc Entzenmüller, der Lehrer Adam Gumpelzhaimers.* — BRAUN (W.), *Ein hallesches Exemplar von Arnold Schlicks « Spiegel der Orgelmacher und Organisten.* — JAMMERS (E.), *Dürfen die Melodietöne des gregorianischen Chorals gazählt werden ?* — NEUMANN (O.), *Eine Organistenprüfung (1739) in Glückstadt (Holstein).*

II : ROHWER (J.), *Zur Frage der Natur der Tonalität und des auditiven Musikbegriffs.* — TILLYARD (H. J. W.), *Gegenwärtiger Stand der byzantinischen Musikforschung.* — GENNRICH (F.), *Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie.* — WIRTH-STOCKHAUSEN (J.), *Friedrich Chrysander Brief an Julius Stockhausen.* — WELLEK (A.), *In memoriam Georg Anschütz.* — FORNAÇON (S.), *An Wasserflüssen Babylon.* — JERGER (W.), *Ein unbekannter Brief Johann Gottfried Walthers an Heinrich Bokemeyer.* — HESS (W.), *Unbekannte Werke Beethovens für Blasinstru-*

mente. — DREIMÜLLER (K.), *Neumen als Korrekturzeichen in mittelalterlichen Handschriften.* — ZAGIBA (F.), *Die Bedeutung der Wiener Universität für die slavische Musikwissenschaft.*

ANGLETERRE

The Consort. Londres. Ed. D. Swainson (Dolmetch foundation).

N° 11 (July 1954) : *The sixth of August nineteen hundred and fifty four* [80e anniversaire de Mabel Dolmetsch.] — DOLMETSCH (M.), *Personal recollections of Arnold Dolmetsch (part 5).* — PRIESTMAN (B.), *An introduction to the Lœillets.* — CLEEVE (S. M.), *The viola d'amore.* — DOLMETSCH (C.), *Charles Avison on some early composers.* — SWAINSON (D.), *The turn.*

Journal of the international folk music Council. Londres, Prés. R. V. Williams.

VI, 1954 : SENA (D. S.), *Impressions of the world festival.* — WOLFRAM (R.), *Dances and music at the festival and conference.* — Proceedings of the sixth conference : Opening of the conference. — BARBEAU (M.), *La chanson populaire française en Amérique du Nord.* — SENA (D. S.), *Folk songs of Ceylon.* — NASELLI (C.), *Aspects de la danse rituelle en Italie.* — GALANTI (B. M.), *La danse des « spadonari » (port glaive) dans la province du Piémont (Italie).* — MARINUS (A.), *Chanson populaire. Chanson folklorique.* — DONOSTIA (P.), *Les instruments des danses populaires espagnoles.* — GRAFF (R.), *Music of Norwegian Lapland.* — TRACEY (H.), *The state of folk music in Bantu Africa.* — OYHAMBURU (P.), *La danse et la musique en pays basque.* — MASU (G.), *Music and dances of Japan.* — WACHSMANN (K. P.), *The transplantation of folk music from one social environment to another.* — ARNOLD (B.), *Some historical folk songs from Alabama.* — GORON (P.), *La musique folklorique dans l'éducation.* — *Closing of conference.* — *Other communications* [presented but not read : *Three Norvegian dances,* by Olav Gurvin. *Introduction to studies on Oriental music,* by M. Rosselli. *Yiddish love songs of the 19th Century,* by R. Rubin]. — AMADES I GELATI, *Dances and songs of the Pyrenean shepherds.* — SALMEN (W.), *Towards the exploration of national idiosyncracies in wandering song-tunes.*

Music and letters. Londres. Ed. R. Capell.

Vol. XXXV (1954), I : BLISS (A.), BENJAMIN (A.), BOWEN (Y.), COATES (E.), HADLEY (P.), LATHAM (P.), SHORE (B.), WILLIAMS (R. V.), WALTON (W.), *Arnold Bax, 1883-1953.* — HILL (Q.). *Roger Quilter. 1877-1953.* — WILLIAMS (R. V.), *Ernest Irving. 1878-1953.* — BAILLIE (H.) et OBOUSSIER (P.), *The York masses.* — TILLYARD (H. J. W.), *Recent Byzantine studies.* — ARMITAGE-SMITH (J. N. A.), *The plot of « the Magic flute ».* — KLEIN (J. W.), *Alfredo Catalani. 1854-93.*

II : DART (T.), *New sources of virginal music.* — PALMER (W.), *Gibbon's verse anthems.* — HOPPE (H. R.), *John Bull in the Archduke Albert's service.* — PEARSON (A. B.), *« Like to the Damask rose ».* — ANDERSON (E.), *A note on Mozart's bassa Selim.* — SCHLITZER (F.), *Verdi's « Alzira » at Naples.* — CARNER (M.), *The music of Phyllis Tate.* — HOWELLS (H.), *Marion Margaret Scott. 1877-1953.* — BUESST (A.). *Albert Coates : 1882-1953.* — RIGBY (S.), *Memories.*

III : CUTTS (J. P.), *Jacobean masque and stage music.* — DART (T.), *A new source of early English organ music.* — KEYS (I.), *Rubbra's viola*

concerto. — FORTUNE (N.), *Italian 17th-century singing.* — GODLEY (E.), *This pale spring.* — WOODHOUSE (G.), *How Leschetizky taught.* — LLOYD (Ll. S.), *The strike-notes of church bells.* — LANDON (H. C. R.), *Greetings to Kurt Eulenburg.* — DALE (K.), *Memories of Marion Scott.*

IV : BLOM (E.), GODLEY (E.), TERTIS (L.), HOWES (F.), STANFIELD (R.), DICKINSON (A. E. F.), ZIMAN (H. D.), LATHAM (P.), JENNINGS (C.) : *Richard Capell (March 23rd 1885 — June 21st 1954).* — STOOKES (S.), *Before the conquest.* — WARD (M. K.), *Mozart and the flute.* — ARNOLD (D.), *Croce and the English madrigal.* — BARFORD (P. T.), *Beethoven's last sonata.* — HALFPENNY (E.), *Castilon on the Clarinet.* — PAULY (R. G.), *Alessandro Scarlatti's « Tigrane ».* — BALAKIREV, *Letters to Calvocoressi, edited and translated by* M. Montagu-Nathan. — MARLOW (A. N.), *Orpheus in ancient literature.*

The Music review. Cambridge. Ed. G. Sharp.

1953, IV : M. J. E. B., *Otto Erich Deutsch.* — REDLICH (H. F.), *Girolamo Frescobaldi.* — TAYLOR (E.), *William Boyce and the theatre.* — BEDBROOK (G. S.), *The Buxheim Keyboard manuscript.*

1954, I : LANDON (H. C. R.), *The original versions of Haydn's first « Salomon » symphonies.* — MONTAGU-NATHAN (M.), *The origin of* the golden cockerel. — MANN (M.), *Reaction and continuity in musical composition.* — WEIGERT (M.), *Busoni at Weimar in 1901.*

II : GUI (V.), *Rossini's* Barber of Seville *and its overture.* — BROWN (M. J. E.), *Some unpublished Schubert songs and song fragments.* — PAYNE (E.), *Vaughan Williams and folk-song.* — HELM (E.), *Virgil Thomson's* Four saints in three acts.

III : BARFORD (P. T.), *The idea of fugue.* — DÜRR (A.), *Bach's* Magnificat. — BRISKIER (A.), *Pianotranscriptions of J. S. Bach.* — CLAPHAM (J.), *Dvořák and the impact of America.*

Proceedings of the Royal musical association. Londres. Prés. F. Howes.

79th session (1952-53) : DEAN-SMITH (M.), *English tunes common to Playford's* Dancing master, *the Keyboard books and traditional songs and dances.* — HOWELLS (H.), *Charles Villiers Stanford (1852-1924).* — DEAN (W.), *The dramatic element in Handel's oratorios.* — COLE (E.), *Seven problems of the Fitzwilliam virginal book.* — KING (A. H.), *The music room in the British museum, 1753-1953.* — HUGHES (Dom A.), *Music of the Coronation over a thousand years.*

Tempo. Londres. Ed. A. Gishford.

N° 30. BALZER (J.), *The new in musik.* — SWARSENSKI (H.), *Prokofieff : unknown works with a new aspect.* — RAPHAEL (M.), *Roger Quilter : 1877-1953. The man and his songs.* — STEVENS (J.), *Berlin journal, Winter 1953.*

N° 31. A. G., *Youth and music.* — STEIN (E.), *Stravinsky's septet (1953)... An analysis.* — *The « Tender land ». An opera in two acts. Libretto by Horace Everett. Music by Aaron Copland. Synopsis.* — EVERETT (H.), *Notes on « The Tender land ».* — LANSDALE (N.). *A « little orchestra » pioneer* [T. Scherman]. — WEISSMANN (J. S.), *An unfilled promise* [le livre de H. Stevens : The life and music of Béla Bartók]. — TENSCHERT (R.), *An opera re-born* [« Intermezzo » de R. Strauss]. — BALZER (J.), *The new in music. (Part 2).*

N° 32. ROTH (E.), *Clemens Kraus 1893-1954.* — HOLLAND (A. K.), *John*

Ireland at 75. An appreciation. — SEIBER (M.), *Arthur Benjamin's symphony. An analysis.* — *Strauss's « Die Frau ohne Schatten ».* — PIPER (M.), *Portrait of a choregrapher.* [John Cranko]. — KELDYSH (G.), *Soviet music today.* — WEISSMANN (J. S.), *Notes to Kodály's recent settings of Hungarian dances.*

BELGIQUE

Revue belge de musicologie: Bruxelles. Réd. S. Clercx.

VII (1953), 1 : BECHERINI (B.). Alla Battaglia *di Henricus Isac.* — HARASZTI (E.), *Un romantique déguisé en tzigane.* — Miscellanea : Van den BORREN (C.), *Les* Opera omnia *d'Antoine Brumel et de Clemens non Papa.* — BARTHÉLÉMY (M.), *Les divertissements de J. J. Mouret pour les comédies de Dancourt.* — BARTHÉLÉMY (M.), *Notes sur M. A. Charpentier à propos d'un article du M. G. G.*

VII, 2-3-4 : Van den BORREN (C.), *In memoriam Paul-Marie Masson.* — HARSAZTI (E.), *Un romantique déguisé en tzigane* (fin). — CLERCX (S.), *Jacques d'Audenaerde ou Jacques de Liège ?* — Van der MUEREN (Fl.), *Historisch Begrijpen.* — FEDERHOFER (A.) et QUITIN (J.), *Jean de Chaynée (vers 1540-14 octobre 1577).* — LESURE (F.), *Marais Marin. Sa carrière. Sa famille.* — BARTHÉLEMY (M.), *Les opéras de Marin Marais.* — Vand den BORREN (C.), *Publications musicologiques espagnoles.* — BECHERINI (B.), *Il XVI Maggio musicale fiorentino.*

ÉGYPTE

Bulletin de l'Institut d'Égypte. Le Caire.

T. XXXIII, 1952 : HICKMANN (Dr. H.), *La Daraboukkah.*

T. XXXIV, 1952 : HICKMANN (Dr. H.), *La Musique polyphonique dans l'Égypte ancienne.*

ESPAGNE

Annuaire musical. Barcelone. Ed. H. Anglès.

VII (1952) : DONOSTIA (le. P. J. A.), *Instrumentos musicales del pueblo vasco.* — BROU (Dom L.), *Notes de paléographie musicale mozarabe.* — KASTNER (S.), *Parallels and discrepancies between English and Spanish Keyboard music of the sixteenth and seventeenth century.* — BRAILOIU (C.), *Le giusto syllabique. Un systeme rythmique populaire roumain.* — SCHNEIDER (M.), *Contribución a la música indígena del Matto Grosso (Brasil).* — TIBY (O.), *La musica nella Real Cappella Palatina di Palermo.* — ANGLÈS (Mgr H.), *El* Pange lingua *de Johannes Urreda, maestro de capilla del Rey Fernando il Católico.* — SOLAR QUINTES (N. A.), *Saverio Mercadante en España y Portugal. Su correspondancia con la condesa de Benavente.*

ÉTATS-UNIS

Journal of the American musicological society. New-York. Ed. C. W. Fox.

Vol. VI (1953) I : STEVENSON (R.), *Cristobal de Morales (ca. 1500-53).*

A fourth-centenary biography. — LOWENS (I.), *The origins of the American fuging tune.* — YASSER (J.), *A letter from Arnold Schoenberg.*

II : BROOKS (C.), *Antoine Busnois, chanson composer.* — MISHKIN (H. G.), *Five autograph string quartetts by Giovanni Battista Sammartini.* — RINGER (A. L.), *The chasse as a musical topic in the 18th century.* — NETTL (B.), *Stylistic variety in North American Indian music.*

III : HOPPIN (R. H.), *Partial signatures and Musica ficta in some early 15th-century sources.* — SPARKS (E. H.), *The motets of Antoine Busnois.* — JOHNSON (A.), *The Masses of Cipriano di Rore.*

Vol. VII (1954) I : GREENE (R. L.), *Two medieval musical manuscripts : Egerton 3307 and some University of Chicago fragments.* — WILLIAMS (G. W.), *Charleston church music 1562-1833.* — WILLIAMS (G. W.), *Jacob Eckhard and his Choirmaster's book.* — SEDWICK (B. F.), *Opera errors.*

II : DUCKLES (V.), *The « curious » art of John Wilson (1595-1674). An introduction to his songs and lute music.* — LINKER (R. W.) et MACPEEK (G. S.), *The bergerette form in the Laborde Chansonnier : a musico-literary study.* — APEL (W.), *Rondeaux, virelais and ballades in French 13-th-century song.* — HEWITT (H.), *Supplement (1953-1954) to Doctoral dissertations in musicology.*

The musical Quarterly. New York. Ed. P. H. Lang.

Vol. XL (1954) I : PALISCA (C. V.), *Girolamo Nei, mentor to the Florentine Camerata.* — LARSEN (J. P.), *The text of Handel's* Messiah. — BUKOFZER (M. F.), *John Dunstable, a quincentenary report.*

II : PIRROTTA (N.), *Temperaments and tendacies in the Florentine Camerata.* — PLAMENAC (D.), *An unknown composition by Dufay ?* — MINTZ (D.), *Some aspects of the revival of Bach.* — VLASTO (J.), *An Elisabethan anthology of rounds.*

III : EINSTEIN (A.), *The conflict of word and tone.* — CURTISS (M.), *Bizet, Offenbach and Rossini.* — GREENE (R. L.), *John Dunstable, a quincentenary supplement.* — MELLERS (W.), *John Bull and English keyboard music. I.*

Notes. Washington. Ed. R. S. Hill.

Vol. XI (1953-1954), I : KINKELDEY (O.), *Oscar George Theodore Sonneck.* — BRITTON (A. P.), *Unlocated titles in early sacred American music.*

II : NEWMAN (W. S.), *A checklist of the earliest keyboard « sonatas » (1641-1738).* — DUCKLES (V.), *Problems of music library equipment.*

III : SHEPARD (B.) jr, *Problems of music library administration in the college or university.* — SALTER (L. S.), *An index to Ricordi's edition of Vivaldi.*

IV : HESS (A. G.), *The cataloging of music in the visual arts.*

Southern folklore quarterly. Gainesville.

XVII, 2, juin 1953. TAYLOR (A.), *Trends in the study of folksong.* — POUND (L.), *American folksong : origins, textes and modes of diffusion.* — HALPERT (V. M.), *Collectors and students of folksong U. S. A.*

Speculum. Cambridge (Mass.), Ed. R. D. Miller.

XXVIII (1953), 2 : Comptes rendus : S. CORBIN, Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen âge. 1190-1385. (W. Apel). — J. SMITS VAN WAESBERGHE, Cymbala (W. Apel). — J. STEVENS édit., Mediaeval

Carols (L. Ellinwood). — W. L. SUMMER, The organ ; its evolution, principles of construction and use (W. Apel).

HOLLANDE

Musica disciplina. Amsterdam [anciennement : Rome]. Dir. A. Carapetyan.

Vol. VII, 1953 : AVENARY (H.), *Formal structure of psalms and canticles in early Jewish and Christian chant.* — BRAGARD (R.), *Le* Speculum musical *du compilateur Jacques de Liège.* — DITTMER (L. A.), *Binary rythm, musical theory and the Worcester fragments.* — FEDERHOFFER (H.), *Matthia Ferrabosco.* — FRASER (R. A.), *Early Elizabethan songs John Hall's* Court of virtue, *1565.* — HARDER (H.), *Die Messe von Toulouse.* — MEIER (B.), *Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts.* — REANEY (G.), *Fourteenth century harmony and the ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut.* — SALMEN (W.), *Werdegang und Lebensfülle des Oswald von Volkenstein.* — SMITS VAN WAESBERGHE (J.), *A Dutch Easter play.*

Tidschrift voor uitgave van de vereniging voor nederlandse musikgeschiedenis. Amsterdam. Red. A. Smijers.

XXVII, 3 (1951) : Bernet KEMPERS (K. Ph.). *Meerstimmig psalmgesang in de Hervormde kerke van Nederland.* — HEWITT (H.), *Malmaridade and Meshouwet.* — SMIJERS (A.), *De* Missa carminum *van Jacob Obrecht.* — SMIJERS (A.), *De illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch. Archivalia.*

ITALIE

La Rassegna musicale. Roma. Dir. G. M. Gatti.

Anno XXIII (1953), nº 4 : GAVAZZENI (G.), *Il costume operistico* (suite). — PARENTE (A.), *Capire la musica.* — VLAD (R.), *Continuita della tradizione.* — MARINELLI (G. C.), *Universalità e pienezza di Mozart.* — MILA (M.), *Ricordo di Michele Lessona.*

XXIV (1954), nº I : MILA (M.), *Di un indirizzo della musica contemporanea.* — DELLA CORTE (A.), *Martucci e Depanis.* — GAVAZZENI (G.), *Il costume operistico* (suite). — VLAD (R.), *Musicisti del nostro tempo : Frank Martin.* — AMICO (F. D'), *Capire l'opera o capire il suo linguaggio ?*

Nº II : RONGA (L.), *Gœthe e la musica.* — GAVAZZENI (G.), *Il costume operistico* (fin). — MILA (M.), *Espressionismo e dodecafonia.* — RINALDI (M.), *Sull' autenticità della « Ciaccona » di Tommaso Vitali.*

Rivista musicale italiana. Milano.

1953. I : FANO (F.), *Origini della cappella musicale del Duomo di Milano.* — SARTORI (C.), *Le quarantaquattro edizioni italiane delle sei opere di Corelli.* — KOLNEDER (W.), *Il concerto per due trombe di Antonio Vivaldi.* — BARBERIO (F.), *La Regina d'Etruria e Rossini.* — RONCAGLIA (G.), *Le donne malvage di Giuseppe Verdi.*

II : POLICASTRO (G.), *Musica e teatro nel seicento nella provincia di Catania.* — DAMERINI (A.), *L'oratorio musicale nel seicento dopo Carissimi.* — LUNELLI (R.), *Gli organi delle Tre Venezie.* — SELDEN-GOTH (G.), *Autografi di musicisti europei in America.* — RONCAGLIA (G.), *La storia della*

musica vista attraverso gli strumenti. — CHERNIAVSKY (D.), *Casal's teaching of the cello.* — BRUSOTI (M.), *Importanze della preparazione culturale nella interpretazione della musica.*

III : FANO (F.), *Note su Franchino Gaffurio.* — RONCAGLIA (G.), *Gli elementi precursori del melodramma nell' opera di Orazione Vecchi. Attuazioni e limiti.* — GALLINI (N.), *Inediti donizettiani.* — MALIPIERO (R.), *La dodecafonia come tecnica.*

IV : ECCHER (C.), *Note quadrate.* — GHISI (F.), *Un processionale inedito per la Settimana Santa nel" opera del Duomo di Firenze.* — MOMPELLIO (F.), *Un* grillesco capriccio *di Adriano Banchieri.* — SARTORI (C.), *Il dilettante Luigi Mancia dignitario dell'imperatore.* — SADELEWSKI (W.), *Francesco Mirecki campione polacco del melodramma italiano.* — BRUSOTTI (M.), *Il fraseggio e il colore nella interpretazione della musica.*

1954, I. SCHRADE (L.), *Sulla natura del ritmo barocco.* — RONGA (L.), *Grandezza e solitudine di Gerolamo Frescobaldi.* — DELLA CORTE (A.), *Le critiche musicali di Filippo Filippi.*

II : *Ringraziamento a Toscanini.* — RONGA (L.), *Motivi critici su Alessandro Scarlatti.* — DELLA CORTE (A.), *Le critiche musicali di Filippo Filippi.*

Studi medievali. Turin.

XVII (1951) 2 : Comptes rendus. U. SESINI, Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo, a cura di G. Vecchi (M. B.). — Œuvres de Saint Augustin IV. La musique. De musica libri sex. Texte de l'édition bénédictine. Introd., trad. et notes de G. Finaert, et F. J. Thonnard (G. V.). — St. Augustine 's de Musica, a synopsis by W. F. Jackson Knight (G. V.). — H. DAVENSON [H. I. Marrou]. Traité de la musique selon l'esprit de Saint Augustin (G. V.). — SMITS VAN WAESBERGHE (J.) édit. Corpus scriptorum de Musica I. Johannis AFFLIGEMENSIS. De musica cum tonario. II. Aribo. De musica. (G. V.). — Corpus mensurabilis musicae. I Opera omnia G. Dufay ed. G. de Van. II. G. de Mascaudi Opera. I. La messe de Nostre Dame, ed. G. de Van (G. V.).

SUÈDE

Ethnos. Stockholm.

18, 3/4, 1953. NORLIND (T.), *Die indonesischen Gambus-Instrumenten.*

Svensk tidskrift för musikforskning. Red. C. A. Moberg.

1953 : WALLNER (B.), *Wilhelm Stenhammar och kammarmusiken.* II. — WALLIN (N. L.), *Zur Deutung der Begriffe Faburden-Faux bourdon.* — LEUX-HENSCHEN (I.), *Strucks Stockholmvistelse 1800-01.* — WESTER (B.), *Från klassicism till romantik. En studie över svensk orgelbyggnadskonst 1820-1870.* — DAVIDSSON (A.), *Utländsk musikliteratur från 1700 — talet i svenska bibliothek.*

SUISSE

Acta musicologica. Bulletin de la Société Internationale de musicologie. Bâle. Réd. K. Jeppesen.

XXV (1953) I-III : Husmann (H.), *Die musikalische Behandlung der*

Versarten in Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit. — KROHN (I.), *Einheitliche Grundzüge musikalischer Formgebung.* — SCHOENBAUM (C.), *Die* Opella ecclesiastica *des Joseph Anton Planicky* (1691-?-1732). — GERSON-KIWI (E.), *Towards an exact transcription of tone-relations.* — Notitiae : HANDSCHIN (J.), *Zu Eine alte Neumenschrift.* — SCHAAL (R.), *Ein unbekannter Brief von G. B. Doni.*

Anthropos. Posieux (Fribourg).

48, fasc. 1-2, 1953. WORMS, *Australian ghost drums, trumpets and poles.*

Schweizerische musikzeitung. Zürich. Red. W. Schuh.

1953, nº 11 : EIMERT (H.), *Möglichkeiten und Grenzen der elektronischen Musik.* — DEUTSCH (O. E.), *Neue Schubert-Dokumente (III).* — MOOSER (R. A.), *Pour le 60e anniversaire de Jean Binet.* — TAPPOLET (C.), *Fragments d'une histoire de la musique à Genève (III).* — FAVRE (M.), *Musik zu Berner Sechshundertjahrfeier.* — DISCH (A.), *Ein neuer schweizer Salis-Komponist.*

Nº 12 : STROBEL (H.), *Neue Musik und Humanitas.* — DEUTSCH (O. E.), *Neue Schubert-Dokumente (IV).* — TAPPOLET (W.), *Hommage à Ernest Ansermet.* — BRUYR (J.), *Louis Beydts.* — JUCKER (E.), *Das Werk Max Ettingers.* — HESS (W.), *Eine merkwürdige Triosonate von Beethoven.* — ERNST (F.), *Stimmungshöhe.*

1954, nº 1 : OREL (A.), *Die Wende zur « Neuen Musik » im historischen Aspekt.* — WITTELSBACH (R.), *Paul Müller.* — RAUGEL (F.), *Les Silbermann et la France musicale de leur temps.*

Nº 2 : SALMEN (W.), *Thomas und Felix Platters Autobiographien als musikgeschichtliche Quellen.* — PRINGSHEIM (H.), *Werner Egk.* — GEHRING (J.), *Rudolf Kassner : « Die Moral der Musik ».* — WALTER (F.), *Le souvenir d'Otto Barblan.* — KOSNICK (H.), *Busoni als Interpret.* — BLAUKOPF (K.), *Über die Veränderung der Horgewohnheit.* — SCHUCH (W.), *Arthur Honeggers Weihnachtkantate.*

Nº 3 : BURKHARD (W.), *Versuch einer Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik.* — REFARDT (E.), *Gœthe und die Schweizer Musiker.* — KOEGLER (H.), *Drei Variationen über ein Thema von Shakespeare.* — ERNST (F.), *Quelques remarques sur les instruments à clavier.*

Nº 4 : SILBERMANN (A.), *Die soziologischen Aspekte der musik am Rundfunk.* — SCHOECK (O.), *« ImNebel » (Hermann Hesses), unveröffentlichtes Lied.* — GLASER (H.), *Schuberts Todeskrankheit.* — TAPPOLET (C.), *Fragments d'une histoire de la musique à Genève* (IV). — HESS (W.), *Eine Bach-und Händel-Bearbeitung Beethovens.* — REICH (W.), *« Moser und Aron »* [de Schönberg].

Nº 5 : HOLLANDER (H.), *Leos Janáček.* — KRENEK (E.), *Ein Brief zur Zwölftontechnik.* — RAUGEL (F.), *Les sérénades de Mozart.* — WALTER (F.), *Points de vue d'un critique sur la musique contemporaine.* — KELTERBORN (R.), *Ansätze zu einem atonalen harmonischen Ordnungsprinzip.*

Nº 6 : Offizielles Programm und Textheft zur 55. Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins, 11-13. Juni 1954 in Basel.

Nº 7 : Rolf-Liebermann-Heft. LIEBERMANN (R.), *Zur krise der Oper.* — STROBEL (H.), *Zu « Penelope ».* — KLEIN (R.), *Rolf Liebermanns Opera semiseria « Penelope ».* — OLSEN (D.), *Souvenirs et réflexions d'un interprète à propos de la création de Léonore 40-45.* — LIEBERMANN (R.), *Vorwort zum Concerto for Jazzband and Symphony orchestra.* — *Schweizerisches Tonkünstlerfest in Basel.* — *Zürcher Richard-Strauss Zyklus.*

Nos 8-9 : HERTZMANN (E.), *Beethoven in historischer und kunstlerischer Sicht.* — RAMIN (G.), *Johann Sebastien Bach als Ende und Anfang, und seine Bedeutung für die geistige Entwicklung der Jugend* — TENSCHERT (R.), *Richard Wagner im Urteil von Richard Strauss.* — HONEGGER (M.), *Georges Migot.* — SCHUH (W.), *Rolf Liebermanns « Penelope ».*

N° 10 : MANN (M.), *Musikalische Verstandigung mit dem Fernen Osten.* — BERTSCHINGER (W.), *Gabriel Fauré.* — LUDIKAR (P.), *Zur Erinnerung an Dwořáks fúnfzigsten Todestag.* — EHINGER (H.), *Nachwort zu einer E. T. A. — Hoffmann-Monographie.* — RAUGEL (F.), *Les contemporains français de Rameau.* — BEIDLER (F. W.), *Ansprache bei der Einweihung der Richard-Wagner-Stele im Rietbergpark.*

TURQUIE

Milli Mecmua. (Revue nationale). Istanboul.

1953. N° 158, octobre : GAZIMIHÂL (R.), *La musique à Istanboul avant la conquête.*

1954. N° 160, février-mars : GAZIMIHÂL (M.), *Le monde musical d'après Ibn Batouta.*

Müzik Görüsléri. (Aspects de la musique). Ankara.

1953. N° 48, septembre : ORKUN (H.-N.), *La musique chez les anciens Turcs.* — GAZIMIHÂL (R.), *Voyage musical dans l'Europe du XVIIIe siècle* (d'après Romain Rolland).

Musiki Mecmuasi. (Revue musicale). Istanboul.

1953. N° 67, septembre : MÉRITCH (R.-M.), *Documents d'histoire musicale turque relatifs à l'époque ottomane.* — AREL (H.-S.), *Notes d'histoire musicale turque* (avec suite jusqu'au n° 76). — N° 70, décembre : KARABEY (L.), *Donizetti et la musique turque.* — 1954. N° 72, février : Dr OULOUDAGH (O.-Ch.), *La musique des derviches Mevlévîs.* — N° 73, mars : AREL (H.-S.), *La musique des Merlévis et leurs Ayin.*

Türk Folklor Arastirmalari (Recherches de Folklore turc). Istanboul.

1953. N° 50, septembre : GAZIMIHÂL (M.), *Iklik* (sorte de violon à pied, très répandu autrefois en Anatolie). — N° 51, octobre : ATAMAN (S. V.), *La légende de Köroglou et sa musique.* — N° 53, décembre : GAZIMIHÂL (M.), *Encore l'Iklik.* — 1954. N° 56, mars : GAZIMIHÂL (M.), *Les Ouzoun Hava* (récitatifs populaires). — N° 57, avril : ARSUNAR (F.), *Trois exemples de mélodie populaires.* — GAZIMIHÂL (M.), *Réponse à la grande enquête de folklore* (organisée par I. Hindjér et M. Gökalp). — N° 59, juin : ARSUNAR (F.), *Trois exemples de mélodies populaires.*

Türk Mousikisi Dergisi (Revue de musique turque). Istanboul.

1952. N° 48, mars-avril ; N° 49, mai-juin ; N° 50, juillet : TOKER (S.), *Étude générale de la musique turque.* — ANONYME, *Biographie abrégée de Dédé Efendi.*

VENEZUELA

Archivos venezolanos. Caracas.

1952, n° 2 : ORTIZ (F.), *La transcultaraçion blanca de los tambores de los negros.*

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Par décision du Conseil d'Administration, les noms des membres présents aux séances de la Société ne seront plus relevés.

Séance du Lundi 28 Juin 1954.

La séance est ouverte à l'Institut de Musicologie, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Les candidatures suivantes ont été proposées et agréées : M. Albert Seay, Docteur de l'Université de Yale, présenté par MM. Chailley et Schaeffner.

M. Roger Delage, présenté par MM. Chailley et Pincherle.

La séance était consacrée à un débat contradictoire sur l'exposé présenté à la séance précédente par M. Edmond Costère : *Entre l'harmonie classique et les harmonies contemporaines, y a-t-il rupture ou continuité*, communication dont le texte a paru dans la dernière *Revue*.

MM. Haraszti et Gabriel d'Alençon ont ouvert le débat en exprimant, le premier sa réprobation des techniques dodécaphoniques et sérielles dont il déplore la rupture avec l'harmonie classique ; le second son regret de voir trop souvent les théoriciens faire fi des valeurs naturelles propres aux intervalles harmoniques justes.

M. Serge Moreux est intervenu en formulant le vœu que l'intransigeance des théoriciens d'obédiences contradictoires cède le pas à une compréhension réciproque.

Pour M. Jacques Chailley, *l'attraction « cardinale » au plus court chemin*, par laquelle M. Costère s'efforce de concilier toute les techniques, domine en effet l'harmonie dont il constitue l'un des principes les plus féconds. Mais les conséquences qu'en tire M. Costère sont faussées, dit-il, par la méconnaissance des différences fondamentales qui séparent les fonctions propres à chacun de ces deux éléments distincts dont M. Chailley réprouve « l'addition » : les « *attractions mélodiques* » vers les sons immédiatement voisins d'une part, et d'autre part les « *attractions harmoniques* » notamment vers la quinte. En outre, il ne croit pas que l'apport de ces données de l'attraction puisse sauver les techniques sérielles de tout ce qui en vicie le principe.

M. Costère a répliqué en faisant observer que toute agrégation sonore se présente d'abord avec toutes ses virtualités, dans une sorte d'abstraction, d' « *en soi* », où rien ne prédomine que les attractions au plus court chemin intimement combinées ; ce n'est qu'ensuite, dit-il, dans la musique vivante où elles viennent s'incorporer, qu' « attractions mélodiques » et « attractions

harmoniques » se manifestent diversement sous l'action des « renforcements ».

Après quelques exemples destinés à préciser le mécanisme des renforcements, M. Costère a conclu en estimant que la rupture consacrée par les théories d'avant garde n'était effective que dans la mesure où sont méconnues les lois profondes de l'harmonies. Mais ces lois, croit-il, sont capables, en revivifiant toute discipline quelle qu'elle soit, d'assurer cette harmonieuse continuité qu'au début de la séance M. Serge Moreux avait souhaitée.

Séance du Mardi 19 Octobre 1954.

La séance est ouverte à 16 h. 30, salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées : M. Jean Cordey, conservateur honoraire à la Bibliothèque Nationale, présenté par MM. Dufourcq et Raugel.

M. Fernand Barrès, ingénieur des Arts et Métiers, présenté par MM. Frissard et Raugel.

En souvenir de son mari, Mme de Saint-Foix a fait un don généreux à la Société, dont elle désire faire partie, présentée par MM. Raugel et Pincherle.

Les communications de M. Norbert Dufourcq : *Notes sur les Richard, musiciens français du XVIIe siècle*, et Félix Raugel : *Note sur Georges Muffat. — Les auteurs de quelques motets attribués à Mozart*, sont publiées dans le présent numéro.

Séance du Mardi 30 Novembre 1954.

La séance est ouverte à 16 h. 30, salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. André Schaeffner, vice-président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées : Mme Lafaille, ancienne élève diplômée de la Schola Cantorum, présentée par Mme Lebeau et Mlle Garros.

M. Antonio Braga, présenté par MM. Pincherle et Verchaly.

La parole est donnée à Mme Sonia Verbitzky pour sa communication : La *Musique Mexicaine*. Avec le concours de Mme Guillemette Boyer, pianiste et de MM. Michel Bornen et Gilbert Colas, Mme Verbitzky a interprété des duos et mélodies de compositeurs méxicains contemporains.

COMPTES DE L'ANNÉE 1953

Compte de la Société française de musicologie

Recettes		*Dépenses.*	
Disponibilités au 1-1-53..	350.494	Impressions Bulletins « Paillart »	
Cotisations encaissées ...	76.458	sa facture du 28-2....	184.631
Ventes Revues, Heugel..	106.456	sa facture du 31-7....	196.358
Fischbacher	12.799	Provis. Bull. 1953, 2e N°	200.000
Subvention	100.000	Frais secrétariat et Comptabilité.....	20.752
		Disponibilités au 31-12-53	44.466
	646.207		646.207

Compte des publications

Ventes Heugel.....	276.250	Au 1er-1-53. Déficit Publ.	359.757
Subvention.....	200.000	Frais impressions Paillart.	679.863
Déficit au 31-12-53.....	596.215	» Prospectus	2.650
		Facture Barast	24.149
		» Horelois.....	6.046
	1.072.465		1.072.465

Situations des comptes au 31 décembre 1953.

Débiteurs.		*Créditeurs.*	
Chèques Postaux.....	64.296	Ste Frse de Musicologie..	44.466
C. N. E. P. agence H....	8.407	MM. de Chambure.....	191.800
Heugel.....	59.624	Champion.....	50.000
Rentes.....	4.000	Meyer.....	50.000
Espèces.....	82	Paillart.....	196.358
Déficit publications.....	596.215	Provision pour Bulletin 1953- 2e N°.....	200.000
	732.624		732.624

TABLE DES MATIÈRES

1954

BOYER (J.), *Sur les relations de Beethoven avec Chérubini* 134

CHAILLEY (J.), *Paul-Marie Masson (1882-1954)* 3

COSTÈRE (E.), *Entre l'harmonie classique et les harmonies contemporaines y a-t-il rupture ou continuité ?* 55

DUFOURCQ (N.), *Notes sur les Richard, musiciens français du XVIIe siècle* 116

LESURE (F.), *Les Orchestres populaires à Paris vers la fin du XVIe siècle* 39

MÉNARD (R.), *Une étape de l'art musical égyptien* : La musique copte. Recherches actuelles 21

PINCHERLE (M.), In memoriam *Georges de Saint-Foix* 95

RAUGEL (F.), *Georg Muffat en Alsace* 143

Les véritables auteurs d'œuvres religieuses attribuées à Mozart 146

ROKSETH (Y.), *Les premiers chants de l'église calviniste* 7

SAINT-FOIX (G. de), *Cosidérations nouvelles sur quelques caractères ou éléments de l'art italien* 99

WALLON (S.), *Un manuscrit d'Ambrosius Beber à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris* 148

NOTES ET DOCUMENTS. — *Sur Jean-Baptiste Buterne* (P. Hardouin). 66. — *Les récents travaux de la musicologie polonaise*, 68. — *Principaux enrichissements du Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale depuis* 1952, 154.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES. — *Journées internationales d'études sur la musique instrumentale de la Renaissance*, 72. — *Entretiens d'Arras*, 156. — *Nouvelles diverses*, 74 et 156.

BIBLIOGRAPHIE : LES LIVRES. Y. ARBATSKY, *Beating the tupan in the Central Balkans* (C. Brailoiu), 165. — E. BORREL, *La Symphonie* (M. Pincherle), 170. — F. BRENN, *Form in der Musik. Antrittsvorlesung an der Universität Freiburg in der Schweiz am 5. Juni* 1951 (S. Wallon), 87. — W. BRENNECKE, *Die Handschrift A. R. 940-41 der Proske- Bibliothek zur Regensburg* (N. Bridgman), 83. — *Enciclopedia dello Spettacolo*. Vol. I (F. Lesure), 164. — B. M. GALANTI, *Le Villanelle alla napolitana* (N. Bridgman), 167. — J. GARDIEN, *J. Ph. Rameau* (E. Borrel), 171. — CH. HUMPHRIES

et W. C. SMITH, *Music publishing in the British isles from the earliest times to the middle of the nineteenth century* (M. Pincherle), 170. — R. KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti* (M. Pincherle), 79. — *Kongress-Bericht. Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft.* Utrech. 1952 (F. Lesure), 82. — H. SCHNOOR, *Geschichte der Musik* (J. Boyer), 169. — H. H. STUCKENSCHMIDT, *Arnold Schoenberg* (J. Boyer), 79. — S. TOWNELEY WORSTHORNE, *Venetian Opera in the seventeenth century* (M. Pincherle), 81.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE. — *Anthologie de la Chanson Parisienne au XVIe siècle* réunie par F. Lesure (A. Verchaly), 85. —*Antifonario visigotico mozarabe de la Catedral de Leon* (S. Corbin), 77. — Y. DELAPORTE, *L'Ordinaire chartrain du XIIIe siècle publié d'après le manuscrit original* (S. Corbin), 159. — *Deux quatuors allemands* (J. Boyer), 76. — *Monumenta musicae sacrae.* II, *Les manuscrits musicaux de Jumièges* (S. Corbin), 161.

PÉRIODIQUES. — 173.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ. — Vendredi 27 novembre 1953 (communication de Mme E. Lebeau), 88. — Mardi 22 décembre 1953 (communication de Mlle Laurence Boulay), 88. — Assemblée Générale du mercredi 27 janvier 1954, 89. — Mercerdi 24 février 1954 (communication de Mme F. Vernillat), 90. — Samedi 27 mars 1954 (communication du R. P. R. Ménard), 91. — Vendredi 9 avril 1954 (communication de M. le Professeur Kurt von Fischer), 91. — Lundi 24 mai 1954 (communication de M. E. Costère), 92. — Lundi 28 juin 1954 (débat contradictoire sur la communication précédente), 188. — Mardi 19 octobre 1954 (communications de MM. N. Dufourcq et F. Raugel), 189. — Mardi 30 novembre 1954 (communication de Mme S. Verbitzky), 189.

COMPTES DE LA SOCIÉTÉ. — Année 1953, 190.

12/3 R. Massie Feb
24 Vol Sep 15

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 5220). — 1955.